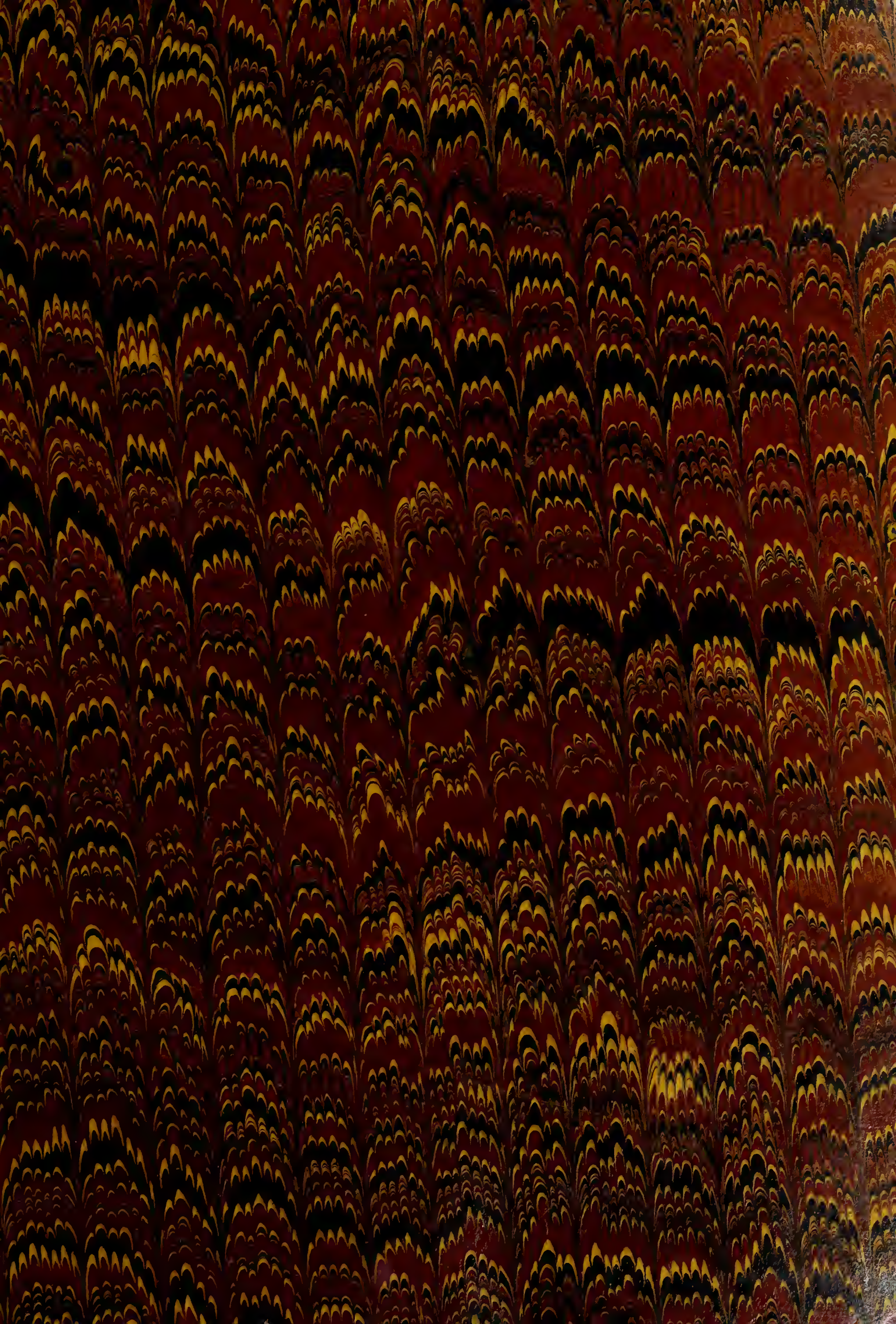



BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



AVIS

Ce tome VIII, qui primitivement ne devait embrasser que le XIX[e] siècle, conduit jusqu'à nos jours l'étude de l'histoire de l'art. Nous avons tenu à donner ainsi satisfaction à un désir maintes fois exprimé par nos lecteurs. Mais deux volumes ne pouvaient suffire pour traiter à la fois du XIX[e] siècle, déjà si riche de production artistique, et du premier quart du XX[e].

Le tome VIII comportera donc un 3[e] volume, qui comprendra, outre une *Notice* sur André Michel, les chapitres sur les *Pays-Bas*, sur l'*Amérique*, sur les *Arts décoratifs*, avec un *Index d'ensemble* de l'**Histoire de l'Art** (index par noms d'*artistes*, par noms de *lieux* et par *sujets*).



[illegible]

HISTOIRE DE L'ART

TOME HUITIÈME

SECONDE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME HUITIÈME

Cte Paul Biver, docteur ès lettres.

Louis Gillet, conservateur du château de Châalis.

Louis Hautecœur, conservateur adjoint aux Musées Nationaux,
professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Jean Laran, bibliothécaire
au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

Conrad de Mandach, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Berne.

Pierre Paris, membre de l'Institut,
professeur à l'Université de Bordeaux,
directeur de l'École des Hautes Études Hispaniques,
Institut Français de Madrid.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome,
conservateur du Musée de Versailles.

Louis Réau, docteur ès lettres,
rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Gabriel Rouchès, docteur ès lettres,
conservateur adjoint aux Musées Nationaux.

Paul Vitry, docteur ès lettres, conservateur aux Musées Nationaux.

92257. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris. — 11-1926.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

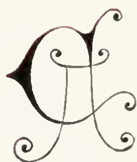
ANDRÉ MICHEL

Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France,
Conservateur honoraire des Musées Nationaux

TOME VIII

L'Art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe.

SECONDE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 103, BOULEVARD SAINT-MICHEL

—

1re TIRAGE : 1926.

CHAPITRE XI

L'ARCHITECTURE EN FRANCE DE 1850 A NOS JOURS[1]

On a beaucoup construit de 1850 à 1914. L'Empire fut une époque de prospérité économique. Napoléon III aima la bâtisse : quel moyen plus efficace de prouver que « l'Empire » était « la paix », de supprimer le chômage sans ouvrir d'ateliers nationaux, de satisfaire une cour éprise de luxe et qu'il appelait lui-même une cour de « parvenus »? A peine installé sur le trône, il établit un programme de travaux; la construction du Palais de l'Industrie et des Halles et l'achèvement du Louvre suivant « le grand dessein » des Rois furent ses premières pensées. Il rêva bientôt de transformer tout Paris et trouva un homme qui sut imposer à tous une volonté que Napoléon III lui-même croyait être l'impériale.

Par souci de l'hygiène, par imitation des grandes avenues anglaises et des voies romaines, par désir de supprimer des réduits à mutins et de faciliter la circulation des voitures, des troupes et du soleil, bref par l'effet d'une singulière combinaison d'humanitarisme et d'autoritarisme, Haussmann, à travers tout Paris, traça des rues larges et droites, ouvrit des voies de pénétration, qui allaient de la périphérie vers le centre, ou des voies de communication qui unissaient les carrefours. Une nouvelle croisée doubla l'ancienne : ce furent les boulevards Saint-Michel, Sébastopol, de Strasbourg d'une part, et de l'autre la rue de Rivoli prolongée, la rue de Lyon et l'avenue Daumesnil. Le quartier de la Cité fut jeté bas, celui de l'Hôtel de Ville aéré. La caserne du Château d'Eau fut liée à celle de Vincennes par l'avenue du Prince Eugène (boulevard Voltaire), à l'Opéra et aux Halles par la rue de Réaumur pro-

1. Par M. Louis Hautecœur.

longée et la rue Turbigo, aux boulevards extérieurs par le boulevard Magenta, au Père-Lachaise par le boulevard des Amandiers (avenue de la République). La place de l'Opéra est créée avec ses dégagements : rues Auber, Lafayette, boulevard Haussmann, et l'on prépare l'avenue Napoléon (avenue de l'Opéra). Autour de l'Étoile rayonnent des avenues qui vont au quartier de Monceau aménagé, au Bois, au pont de l'Alma. Des parcs et des jardins sont tracés pour le peuple : bois de Boulogne, bois de Vincennes, Buttes-Chaumont, squares des Arts et Métiers, de la tour Saint-Jacques, de la Trinité, etc.

Haussmann n'était pas un artiste, mais il avait des théories esthétiques. La ligne droite lui semblait la plus belle; il nivelait la butte de Chaillot, détruisait les vieux hôtels, interdisait toute saillie. Rien ne fut plus monotone que ces couloirs bordés de « boîtes à loyers » d'une désespérante platitude. Il reprit l'idée des « beaux percés » et voulut que chaque trouée eût un point de vue : le Tribunal du Commerce, l'église Saint-Paul, l'Opéra, la gare de l'Est. Il aimait, en bon préfet, la symétrie, et contraignait Hittorf à donner un pendant à Saint-Germain l'Auxerrois et à dresser, entre les deux, un faux beffroi. Il n'admettait pas la discussion. Viollet-le-Duc a jugé sans bienveillance « ce préfet illustre qui disait à qui voulait l'entendre : « l'architecture n'est autre chose que l'administration ». César Daly ajoutait : « les représentants de cette époque ne reconnaissaient pas, semble-t-il, la nature véritable de l'art qui est le libre rayonnement de l'émotion humaine. Ils y voyaient plutôt un luxe particulier, la satisfaction de certains appétits plus ou moins raffinés, peut-être un moyen d'action matériel utile au gouvernement, et les artistes ont été plus d'une fois abreuvés d'amertume ».

Cette mentalité nous étonne, mais rappelons-nous le besoin de s'imposer, de paraître, d'étinceler ; évoquons la gaieté qui régnait aux jardins de Compiègne comme aux couloirs des Variétés, aux charades de l'Impératrice comme aux cancans de mylord l'Arsouille. Nous comprendrons alors qu'au respect du siècle commençant pour la Grèce et pour Rome aient succédé les parodies d'Offenbach et les adaptations des architectes; l'éclat tapageur des cafés gagnait les clubs, des clubs passait dans les salons où régnaient des princesses qui jouaient à la lorette et des lorettes qui, comme la Païva, devenaient des comtesses. Le luxe de cette époque est un peu « tape à l'œil » et ne laisse point d'être canaille.

Cette architecture, lourde d'ornements, survivra à nos défaites et s'étalera dans les expositions universelles. La réaction sera longue à se produire.

I. — L'ÉCLECTISME CLASSIQUE

Le classicisme sévère disparaît sous l'Empire. On ne découvre plus ses traces qu'en de rares édifices, austères par destination, l'ancienne préfecture de police par Gilbert, l'Hôtel-Dieu.

L'antiquité qui plaît aux contemporains d'Eugénie, comme elle avait séduit ceux de Marie-Antoinette, c'est l'antiquité pompéienne. Chauvin, un élève de Duban décore en ce style la salle restaurée du Conservatoire (1866) ou la maison du prince Napoléon, bâtie par Hittorf, avenue Montaigne, et bientôt démolie.



Phot. Neurdein

Fig. 278. — Église de La Trinité, à Paris, par Ballu.

L'Éclectisme. — L'éclectisme triomphe. Les études historiques entreprises par Duban et ses amis, les voyages accomplis durant les vingt dernières années, les livres publiés par les romantiques avaient eu comme effet d'exciter la curiosité pour des époques et des pays différents. En 1850 les ateliers ne contenaient qu'un Vignole, un Palladio, un Perrault, un Rondelet; en 1860, les albums et les revues d'architecture proposaient de multiples modèles. Aussi le classicisme devient-il chaque jour moins exclusif et accueille-t-il en son clan tous ceux qui s'inspirent du passé. Il n'excommunie même plus le gothique. Ce n'est pas seulement Lassus qui bâtit Saint-Jean-Baptiste ou l'église de Belleville en style du XIIIe siècle, Gau qui élève Sainte-Clotilde, c'est un élève de Le Bas, un grand prix de Rome, Ballu, qui construit en roman l'église d'Argenteuil et Saint-Ambroise ; c'est un élève de Debret,

Constant Dufeux, qui ajoute un portail gothique à Saint-Laurent, c'est Magne qui dessine Saint-Bernard dans le style du XIVe siècle. Désormais il est entendu qu'une église, un « manoir » ont le droit, presque le devoir d'être gothiques.

Toutefois les classiques conservent pour la Renaissance une prédilection. C'est de la Renaissance que s'inspire Ballu à la Trinité (1861-1867). Les statues placées entre des colonnes et sous des frontons, les frises, les médaillons viennent de Florence, la rose, les fenêtres à meneaux, la tour couronnée d'un dôme et d'une lanterne sont françaises. Ballu sait avec ces éléments usés composer un ensemble qui n'est pas dépourvu d'originalité. Napoléon III qui, durant la campagne d'Italie, avait remarqué l'Hôtel de Ville de Brescia, demanda à Bailly de s'en souvenir au Tribunal de commerce, et Bailly reprit les thèmes de la Renaissance italienne : colonnes encadrant des arcades, ordres, pilastres à arabesques, consoles, frontons et dôme lourdement orné. C'est toujours la Renaissance que nous trouvons dans les fontaines de Davioud, la fontaine Saint-Michel, par exemple, conçue comme un vaste retable, dans les tombeaux, celui de la comtesse de Lariboisière (à l'hôpital de ce nom), par Pellechet, avec ses niches, ses colonnes, ses frontons rompus ; c'est enfin la Renaissance qui semble le modèle indiqué pour les hôtels élégants du quartier Monceau.



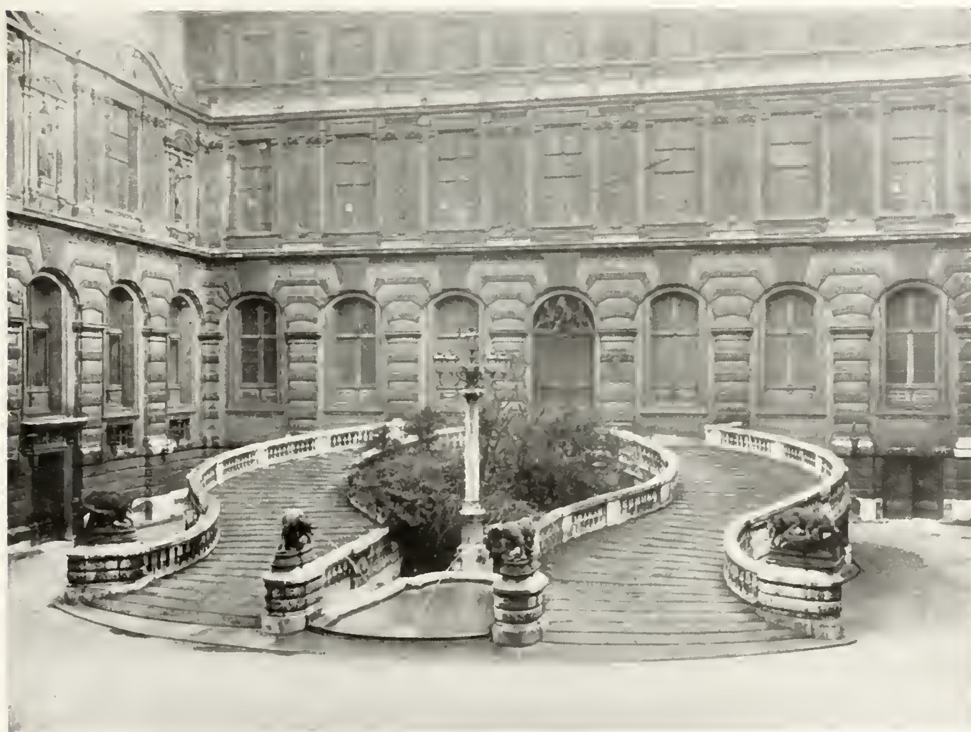
Phot. L. Pamard.

Fig. 279. — Le Tribunal de commerce, à Paris, par Bailly.

Le style Louis XIII, mis à la mode par le romantisme, apparaît aussi dans les demeures. Il paraît réservé spécialement aux hôtels de ville et mairies : des pavillons se coiffent de troncs de pyramide, l'avant-corps supporte un petit beffroi, le rez-de-chaussée est percé d'arcades solides ou précédé d'un péristyle, le premier étage est orné d'un ordre

(Autun, Le Havre, Limoges, Poitiers, Vincennes, Neuilly, Mairie du Xe arrondissement, etc.). Le vocabulaire du XVIIe siècle à ses débuts, les bossages, les clefs saillantes, les fenêtres de combles à consoles, sert également à Grisart dans son intéressante caserne des Petits-Pères ; mais c'est surtout dans le style Louis XIV, méprisé à tort, disait Ramée en 1847, que vont être désormais traitées les casernes (caserne du Prince Eugène par Legrom, caserne Michel (préfecture de police) par Calliat, caserne Lobau).

Bref, chaque sorte d'édifices a un style attitré : le roman et



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 280. — Cour Lefuel, au Louvre. Rampe du manège, par Lefuel.

« l'ogival » conviennent aux églises, la Renaissance aux paroisses mondaines, aux hôtels privés, le Louis XIII aux hôtels de ville, le Louis XIV aux demeures de la Garde. Viollet-le-Duc, Ducerceau, Marot ou Blondel évitaient aux architectes les efforts pénibles de l'invention.

Les théâtres furent l'objet de tous leurs soins. Les façades, par leur disposition générale, rappellent celles de l'époque précédente : comme l'Ambigu de Hittorf, elles présentent le plus souvent une série d'arcades surmontée, au premier étage, d'une vaste loggia. C'est le thème que Cusin traite à la Gaieté (1862) et Davioud aux théâtres de la place du Châtelet (1862). La décoration est abondante ; si Davioud se contente d'orner les faces latérales d'un ordre colossal assez sobre et

de coiffer ses édifices de toits en carène, analogues à celui de la basilique palladienne, Cusin multiplie les ornements empruntés à la Renaissance italienne et au XVIIe siècle français. Nous retrouvons à la façade du Vaudeville par Magne (1868) les arcades à refends, les colonnes colossales à bracelets, les frontons rompus, les niches rondes avec bustes, l'attique avec cariatides, le dôme, tous les éléments connus par les recueils classiques. Au théâtre de la Renaissance la décoration est plus luxuriante encore : torchères, statues, balustres montrent que l'auteur a collectionné tous les motifs, de Michel-Ange à Louis XIV.

Lefuel. — Les œuvres les plus caractéristiques de cette époque sont le Louvre de Lefuel et l'Opéra de Garnier. Dès 1852 Napoléon III ordonne la réunion du Louvre et des Tuileries. Visconti reprend les plans de Percier et Fontaine, mais supprime, entre la galerie du bord de l'eau et la galerie de la rue de Rivoli, le bâtiment de jonction destiné à cacher la divergence des deux palais. Il garde les cours intérieures qui devaient, au Sud, dissimuler la différence de niveau et, pour la symétrie, les répète au Nord. Il obtient ainsi devant le pavillon de l'Horloge une place que, suivant le dessin de Percier et Fontaine, il entoure de portiques. La maçonnerie sortait de terre, lorsque Visconti mourut le 31 décembre 1853. La cour impériale reprochait à Visconti de continuer Lescot et de ne pas donner au Louvre un caractère nouveau.

Son successeur Lefuel conserve les plans, mais modifie les élévations. Élève de son père et de Huyot, grand prix de Rome en 1839, Lefuel, architecte de Meudon, avait attiré l'attention de l'Empereur par sa rapidité à satisfaire ses désirs. Il avait été chargé de construire le petit théâtre de Fontainebleau. Il fut aussi bon courtisan qu'habile architecte. Il modifia les projets de Visconti dans le sens désiré : il fit du pavillon de l'Horloge un motif central lourdement orné. De chaque côté trois pavillons le rappellent. Les pavillons médians sont couverts de dômes sur plan carré, couronnés de plomb pesant ; leur façade, terminée par un fronton que soutiennent des cariatides, souvenir des cariatides de Sarrazin, se garnit de colonnes qui, au rez-de-chaussée, s'expliquent par le désir de continuer le portique, mais qui, au premier étage, servent uniquement à porter des groupes massifs ou de simples consoles. Les pavillons latéraux sont coiffés de troncs de pyramide. Sous des frontons incurvés une masse de sculptures se relève en bosse. C'est de l'architecture riche.

Lefuel démolit la partie occidentale de la galerie du bord de l'eau pour établir les guichets et loger des services. Aux guichets, les frontons brisés, les œils-de-bœuf surmontés de parties arrondies viennent direc-



Phot Neurdein

VISCONTI ET LEFUEL. — LE PALAIS DU LOUVRE

Librairie Armand Colin Paris

tement de Du Cerceau : les trois grands arcs du centre sont un vestige des habitudes romaines contractées chez Huyot, les bas-reliefs entre les pilastres rappellent les chutes d'ornements de l'époque Louis XIV. A la galerie, l'ordre colossal de Jacques II Androuet lui semble trop simple et trop solennel. S'inspirant de l'autre partie de la galerie, Lefuel apprend à Du Cerceau ce que doit être le style Henri IV, de même qu'à l'hôtel de Toulouse ou à l'hôtel Fieubet (École Massillon) Questel et Jules Gros enseignent à François Mansart et à Jules Hardouin les véritables beautés des styles Louis XIII et Louis XIV.



Phot. Neurdein.

FIG. 281. — L'Opéra, à Paris, par Charles Garnier. Façade.

Au nouveau Louvre Lefuel put donner libre carrière à son goût de décorateur. Qu'on aille voir le guichet de l'ancien Ministère d'État avec ses voûtes d'arêtes couvertes d'ornements, avec ses colonnes aux cannelures profondes, ses chapiteaux trop fouillés, ses corniches surchargées d'oves, de rais de cœur et d'olives, son escalier aux colonnes de marbre, à la rampe de fer forgé, avec ses portes Louis XV, ses grilles Louis XIV, ses frontons Louis XIII, ses balustres Renaissance ; qu'on regarde encore les chapiteaux du manège où les sangliers, les chouettes, les ânes et les béliers sont traités d'une manière naturaliste, tandis qu'aux clefs de voûte court une cordelière Renaissance ; qu'on évoque surtout le souvenir de la salle des États, de son énorme plafond par Müller, de ses arcs « ogivaux », de ses perspectives feintes, de ses colonnes aux filets d'or, de ses galeries surmontées de trophées, de vases enguirlandés, de

génies, d'allégories féminines, d'œils-de-bœuf, et l'on verra que Lefuel a mêlé tous les styles, accumulé tous les détails, soucieux avant tout de réaliser cette richesse splendide qui éblouissait le chroniqueur du *Monde Illustré* et faisait dire à Barye : « c'est de la haute confiserie. »

Ch. Garnier. — Riche et splendide, tel apparut également aux contemporains l'Opéra de Garnier. Né rue Mouffetard en 1825, élève de Lebas, « nègre » de Viollet-le-Duc, grand prix de Rome en 1848, Garnier avait en Italie et en Grèce comblé de dessins d'après l'antique et la Renaissance les cartons qu'il laissa à l'École des Beaux-Arts. En 1861, au concours ouvert pour la construction du nouvel Opéra, Garnier obtint le prix. En ce quartier nouveau, à côté du Grand Hôtel et des magasins de luxe, il importait d'être somptueux. Garnier se souvint des thèses de Hittorf, de sa propre restauration polychrome du temple d'Égine ; il fit jouer les ors, les bronzes, les marbres, la pierre. La patine dont les fumées parisiennes ont couvert ces matériaux atténue leur éclat primitif. Garnier fit appel à toute une armée de sculpteurs et de praticiens. Il serait facile de montrer dans ses cartons l'origine de ces ornements : l'antiquité a fourni les antéfixes, les grecques, les palmettes, les masques, les aigles, les cariatides, les colonnes rostrales, les mosaïques ; le Capitole de Michel-Ange a donné l'idée de la Loggia ; la Venise de Sansovino, le rythme des colonnes. A la Renaissance et au XVII[e] siècle ont été pris les bossages, les pointes de diamant, les frontons à enroulements, les consoles historiées, les cartouches, les amortissements des fenêtres, les cheminées, les parquets de marqueterie. Garnier a même utilisé les études faites chez Viollet-le-Duc : ses griffons ressemblent,



Phot. Neurdein.

Fig. 282. — L'Opéra, à Paris, par Charles Garnier. Le grand escalier.



Phot. Neurdein.

FIG. 285. — L'OPÉRA, A PARIS, PAR CHARLES GARNIER. LE FOYER.

autant qu'aux griffons romains, à ceux que le maître « gothique » dessinait alors pour Pierrefonds.

A l'intérieur le soubassement du grand escalier comporte des voûtes et des colonnes imitées de la Renaissance, le grand escalier lui-même est une adaptation de celui de Louis à Bordeaux; le foyer avec ses effets de perspective, est conçu comme les galeries classiques, comme le salon du palais Spinola à Gènes par de Wailly. C'est un morceau de bravoure comme les grands airs où triomphaient Faure ou la Patti.

Bref, la plupart des édifices construits à cette époque, tels les discours latins des concours généraux, sont des recueils de citations, des conglomérats de centons.

Est-ce à dire qu'ils soient dépourvus de mérites? Les condamner radicalement serait méconnaître l'immense talent dépensé par Lefuel et par Garnier. Coquart, l'auteur du beau tombeau, si simple, si vraiment classique, des généraux Thomas et Lecomte, disait un jour à Garnier : « Il est malheureux que tu aies reçu la commande de l'Opéra à cette époque-là ». C'est l'époque qui est responsable de cet éclectisme et de cette surcharge décorative; mais, si beaucoup d'architectes furent — et sont encore — de simples pasticheurs, Garnier possède une telle verve, une telle spontanéité dans l'imitation, une telle personnalité au milieu de tous ces reflets, un tel sens de la proportion, un tel bonheur dans les détails qu'on ne peut lui reprocher son éclectisme : avec des mots anciens il sut parler une langue nouvelle. Il avait raison de répondre à l'impératrice avec sa vivacité de rapin : « C'est du Napoléon III, et vous vous plaignez! »

Comment ne pas admirer aussi la science des plans? Le Vaudeville de Magne montre les ressources de son imagination : le terrain était cher; aussi réduit-il la façade du théâtre à un angle arrondi entre deux immeubles de rapport. L'Opéra de Garnier, avec ses dégagements, sa direction, ses services, est un chef-d'œuvre, et quel psychologue est cet architecte qui dispose la corbeille pour des spectateurs aussi désireux de se faire voir que de voir!

Enfin Garnier, tout comme Labrouste, savait exprimer son plan par l'élévation. A l'entrée du public correspond le soubassement, au foyer la loggia, à la salle le Dôme, à la scène le haut fronton qui domine l'ensemble. Vus à distance l'Opéra ou le Louvre se dépouillent de leur décor superfétatoire et apparaissent dans toute la beauté de leurs lignes. Les traces de la mode s'évanouissent; le talent des architectes demeure.

Même éclectisme dans les hôtels particuliers. Le promeneur pouvait en un quart d'heure considérer aux Champs-Élysées les maisons pompéienne du prince Jérôme, romaine d'Émile de Girardin, tunisienne de Jules de Lesseps, gothique du Comte de Quinsonas, Renaissance de la

Païva. Le musée de Versailles avait rappelé l'attention sur le style Louis XIV; les bals de Morny, les fêtes de Compiègne, les études des Goncourt remettent le Louis XV à la mode. Les hôtels sont copiés dans Mariette ou J.-Fr. Blondel, mais les élégantes y font ajouter des marquises et des jardins d'hiver en fer et verre. Aux Tuileries Lefuel satisfait l'affection de l'impératrice pour Marie-Antoinette; les fleurs sont inspirées de Ranson, les médaillons sont pompéiens; les dessus de portes par Biennoury, Chaplin, Dubufe disent que la souveraine est



Phot. comm. par M. Clouzot.

Fig. 284. — Salon de l'impératrice Eugénie à Saint-Cloud. Aquarelle par F. de Fournier (1860).

(Collection Firmin Rainbeaux.)

Eugénie et la couleur de chaque pièce, rose, vert, ou bleu, donne un semblant d'unité à ces adaptations.

Le mobilier. — Le mobilier n'est pas moins composite. Les recueils d'ornements de Lienard ou Feuchère empruntent de toutes mains: des trépieds à l'antique, des buffets où l'on reconnaît Du Cerceau, des bahuts incrustés à la Boulle, des canapés Louis XV, des bergères Louis XVI abondamment dorées, des commodes à la Riesener avec des médaillons à la Clodion, des consoles où s'arrondit la sculpture d'un Carrier-Belleuse, tous ces meubles dessinés et soigneusement exécutés par Fourdinois, Beurdeley père, Cruchet, les Grohé se détachent sur des étoffes qui garnissent les murs, sur les rideaux qui festonnent, se mêlent aux plantes vertes, aux pouffs, aux chaises « Belloir », aux crapauds rembourrés et tout garnis de ruches, de franges et de glands. Les tons suaves, bleu céru-

léen et vert d'eau, les tons soutenus rouge, cerise jouent avec les ors des appliques, le noir des ébènes ou des simples poiriers teints à l'eau de rouille, avec le brun des bronzes chocolat de Barbedienne, quand ce n'est pas avec les galvanos, les zincs prétendus d'art, les baguettes chimiques, avec toute la camelote que répand la grande industrie naissante. Dans les appartements plus modestes le papier veut imiter toute cette richesse vraie ou feinte. « Ce n'est plus du papier, dit un article lyrique du *Monde Illustré* (1867), il est du cuir, du bois, de la soie, de la laine, il est du velours, du satin, du damas; il n'est plus de la décoration; il est le bas-relief et le tableau. »

C'est le règne du méli-mélo, du simili, du capiton, c'est le triomphe des tapissiers. Les demeures du temps de Louis-Philippe évoquent les grands bourgeois à triple cravate; celles de l'Empire, les cocodettes à crinoline.

II. — LES RATIONALISTES

Le fer. — Si les découvertes industrielles ont commencé par abâtardir les arts décoratifs, du moins ont-elles permis la transformation de l'architecture. Depuis Napoléon Ier le fer était en usage. Des fermes métalliques avaient été employées à la monnaie de Nantes (1825), à la Gaieté (1835), à la cathédrale de Chartres (1837). A partir de 1836 les usines livrent des fers en double T; à partir de 1840, après la longue grève des charpentiers, on remplaça les poutrelles de bois par des poutrelles composées de tôles épaisses, assemblées avec des rivets à des cornières. Des portées plus grandes peuvent être atteintes.

Un esprit quelque peu visionnaire, Horeau, aperçut de suite les possibilités qu'offrait le fer. Il projeta un grand palais pour exposition universelle, qui était une vaste serre. Il eut un prix à Londres, mais, étranger, ne fut pas chargé de l'exécution. Ce fut Paxton qui éleva le Crystal palace. Le palais de Horeau était en fer, les soubassements en briques, la couverture en verre, les planchers en asphalte, les revêtements en céramique ou en verre coloré. Horeau était un précurseur. Il a prétendu que Baltard avait copié ses projets des Halles centrales.

Fils de P.-L. Baltard, cet architecte graveur, dont le classicisme est épris de grandeur romantique, Victor Baltard avait obtenu le prix de Rome. Son discours sur l'école de Percier (1875) prouve qu'il ne renia pas ses origines, mais il ne fut jamais intransigeant. Comme ses aînés de la Villa, il est un classique rationaliste. Il comprend le gothique; il est, avec Lassus et Viollet-le-Duc, un des premiers diocésains.

En 1842, M. de Rambuteau avait décidé la construction des Halles

centrales. Baltard déposa en 1844 un avant-projet. Horeau le critiqua et préconisa des halles métalliques constituées par un grand arc butant sur des contreforts, sans aucun soutien encombrant. En 1853 on démolit ce que Baltard avait commencé. Il établit de nouveaux plans approuvés en 1854. Il peut avoir emprunté à Horeau l'idée de la construction métallique, mais le parti est très différent. Baltard conserve la disposition traditionnelle des marchés; on retrouve même les arcades réalisées en fer. Il emploie ce matériau nouveau, mais se souvient des modèles classiques ou gothiques : les colonnes de fonte ont des chapiteaux, la frise présente des palmettes, les chéneaux des têtes de lion, les voûtes de



Fig. 285. — Les Halles centrales de Paris, par V. Baltard.

briques reposent sur des ogives de fer, les consoles des arcs sont ornées de motifs circulaires qui viennent des cathédrales; mais, si Baltard n'avait pas étudié le gothique, aurait-il élevé ce monument où les vides l'emportent sur les pleins?

A Saint-Augustin (1866-1871), Baltard montra le même traditionalisme et la même indépendance. Son église a un dôme comme Sainte-Marie-des-Fleurs, est ornée de coquilles, de saints entre deux colonnes comme les églises de Florence, aligne une rangée d'apôtres comme les cathédrales gothiques une galerie des rois et, tout comme elles, s'éclaire d'une rose; les tours latérales sont empruntées à la Renaissance française; mais ces éléments sont groupés sur un plan singulièrement ingénieux, en une élévation vraiment originale. Entrons : les murs ne sont plus que des revêtements; les soutiens sont des colonnes de fonte qui, par l'inter-

médiaire d'une ferme, portent les voûtes. Dans le chœur, les grands arcs avec leurs tribunes ne sont pas sans analogie avec ceux de Sainte-Sophie de Constantinople, seulement on s'aperçoit vite que la coupole ne bute pas sur les pendentifs, mais qu'elle repose sur une armature de fer qui double toute l'architecture.

Les classiques rationalistes se convertirent de bonne heure au fer : Hittorf, à la Gare du Nord, conserve les colonnes, les frontons, mais dans le hall utilise le fer. Labrouste, à la salle publique de la Bibliothèque nationale, pose sur de hautes colonnes de fonte qui ne gênent point la circulation des coupoles dont l'oeulus laisse tomber la lumière. L.-A. Boileau qui, dès 1854, avait, à Saint-Eugène, essayé d'adapter le fer à un monument religieux, donne un des premiers, dans l'ancien *Bon Marché*, la formule des magasins de nouveauté : le fer y soutient une verrière qui, pour éviter la condensation et la chaleur du Palais de l'Industrie, est double. En 1866 Héret combine les ogives de fer avec le style roman à Notre-Dame-de-la-Croix à Ménilmontant. La plupart de ces architectes insistent sur les rapports qui existent entre le système gothique et la construction en fer.


Phot. Neurdein.
Fig. 286. — Église Saint-Augustin, à Paris, par V. Baltard. La nef.

Le rationalisme. — Aussi Viollet-le-Duc qui, dans son *Dictionnaire*, avait expliqué le premier, va-t-il dans ses *Entretiens sur l'architecture* défendre la seconde et constituer la théorie qui sera la base de l'art moderne.

L'Institut avait, par la bouche de Raoul Rochette, rappelé les

architectes à la pure tradition classique. L'École des Beaux-Arts était le fief de l'Institut; si, en 1863, M. Jay y proposait comme sujet de construction « une douane entièrement en fer », l'étude des ordres n'en constituait pas moins le fond de l'enseignement. Viollet-le-Duc, introduit à la cour par Mérimée, sut convaincre l'empereur. L'Institut était hostile à l'Empire et n'appréciait pas les talents de sculpteur de M. de Nieuwerkerke, dont on connaît les relations avec la famille impériale. En 1862 une Commission est chargée de procéder à la réorganisation de l'École des Beaux-Arts.

Par un décret en date du 13 novembre 1863, l'École se trouvait détachée en fait de l'Institut : les professeurs, au lieu de se coopter, étaient nommés par l'État; les prix de Rome, au lieu d'être choisis par l'Institut, étaient désignés par un jury tiré au sort. Ils avaient le droit de voyager hors d'Italie. Un enseignement complet serait donné à l'École; les monuments nationaux seraient étudiés. D'autres décrets nommaient Viollet-le-Duc professeur d'histoire de l'art et d'esthétique, et son disciple Millet, professeur de construction pure. Mais les élèves, furieux de voir abaisser de trente à vingt-cinq ans l'âge pour le concours de Rome, empêchèrent Viollet-le-Duc de parler. Écœuré, il donna sa démission et fut remplacé par Taine. L'Académie des Beaux-Arts alla en Conseil d'État. Le gouvernement céda et l'École des Beaux-Arts retomba sous la tutelle académique. Les membres de l'Institut, maîtres des hauts postes de l'État et de la Ville, n'admirent pour collaborateurs que les élèves dociles et bien pensants.

Viollet-le-Duc publia les leçons qu'il avait préparées. Ce furent les *Entretiens sur l'architecture*, un des livres les plus riches d'idées qui ait été écrit sur cet art. La théorie de Viollet-le-Duc n'est pas entièrement nouvelle. Il continue la tradition de Durand et des constructeurs, de Labrouste et de ses amis. D'ailleurs, en 1856, lorsque Labrouste ferma son atelier, c'est à Viollet-le-Duc que ses élèves avaient demandé d'en ouvrir un autre. Pour Viollet-le-Duc l'architecte est avant tout un constructeur. Il doit élever un monument qui réponde aux besoins exigés, aux matériaux employés, et subordonner la décoration à la structure. Il faut renoncer aux ornements traditionnels, mais illogiques, aux ordres plaqués. Chez les Grecs les colonnes jouaient un rôle : elles portaient réellement l'entablement qui soutenait le fronton, véritable pignon du toit; sans les colonnes tout le système s'écroulerait. La construction romaine n'est pas moins logique. Viollet-le-Duc montre aux classiques qu'ils ne comprennent pas l'esprit des monuments antiques; il s'amuse à leur prouver qu'au nom de leur Vitruve ils condamneraient la basilique de Fano bâtie par Vitruve lui-même. Bref, il enseigne que les formes doivent être non pas empruntées à des recueils,

mais imposées par le plan et par la construction. « L'art ne consiste pas en architecture dans l'emploi des marbres précieux, dans l'accumulation des ornements, mais dans la distinction de la forme et dans l'expression vraie des besoins. Toute forme dont il est impossible d'expliquer la raison ne saurait être belle. » (I, 504.) Et encore : « L'art ne consiste pas dans telle ou telle forme, mais dans un principe, dans une méthode logique. D'où il n'y a aucune raison de soutenir qu'une forme de l'art soit l'art, et qu'en dehors de cette forme, il n'y a que la barbarie ».

Aussi conseille-t-il l'étude des monuments médiévaux qui sont des modèles de logique, de géométrie. Non pas que Viollet-le-Duc, comme on l'a prétendu, ait encouragé les architectes modernes à bâtir des édifices ogivaux. M. de Baudot a raconté comment, à l'ouverture de son atelier, il s'indigna de voir ses élèves traiter en style gothique les bâtiments d'une ville nouvelle en Algérie! Viollet-le-Duc s'est nettement expliqué sur ce point dans la préface de son dictionnaire et a écrit dans ses *Entretiens* (I, 90) : il faut « que les architectes cessent de croire que le style consiste à jeter sur une façade des colonnes grecques et des clochetons gothiques, sans pouvoir donner une raison de l'application de ces formes ».

Viollet-Le-Duc protestait contre la doctrine classique qui « prétend donner un procédé immuable, une formule parfaite, mettre le module à la place du raisonnement, remplacer le relatif par l'absolu ». (I, 595.) Viollet-le-Duc n'admet pas davantage la symétrie, qui, purement extérieure, ne correspond pas à la distribution interne, que l'œil, dans nos rues étroites, ne peut embrasser réellement et qui, même chez les Romains et les Grecs, ne fut jamais absolue (I, 550).

L'architecte ne doit pas rester obstinément fidèle à des formules périmées; il doit profiter des découvertes de la science; sinon son rôle est fini, celui de l'ingénieur commence (II, 445). Il doit savoir recourir au fer, au verre, à la céramique, et répondre au besoin moderne qui est avant tout de couvrir de vastes surfaces. Et Viollet-le-Duc donnait des solutions qui, pour n'être pas toutes heureuses, n'en étaient pas moins nouvelles.

A la doctrine du « magister dixit », Viollet-le-Duc substituait le libre examen, à la tradition la raison. Il parut aux classiques ce que les hommes de la Renaissance paraissaient aux scolastiques empêtrés dans leurs formules, un hérétique. Mais il eut des fidèles qui, groupés dans l'*Union syndicale des architectes français*, continuent à publier le « rationalisme ». Les diocésains et les architectes des monuments historiques répandirent ses théories.

Le danger eût été qu'ils continuassent à imiter les œuvres médié-

vales. Viollet-le-Duc s'était inspiré du gothique dans sa maison de la rue Chauchat, M. de Baudot dans un immeuble rue Saint-Lazare; mais ils subirent eux-mêmes l'influence de l'éclectisme, et à partir de 1865 aimèrent également les formes pleines du roman, les lits alternés des églises auvergnates, les coupoles poitevines. L'exemple de Vaudoyer se combine à celui de Viollet-le-Duc. De tous ces essais allait sortir un style original.

Vaudremer. — Vaudremer fut un des premiers à réaliser les théories de Viollet-le-Duc. Né à Paris en 1829, il avait été l'élève de Gilbert qui lui transmit le goût de la logique et de la sobriété. Grand prix de Rome en 1854, il avait été, à son retour d'Italie, attaché par Duban à son agence; en 1860 Baltard l'avait fait nommer architecte de la ville de Paris. Chargé de construire la prison de la Santé, il s'était rappelé les modèles laissés par Gilbert. En 1862, âgé de trente-trois ans, il donne les plans de Saint-Pierre de Montrouge. Il se souvient des basiliques italiennes et des églises byzantines, de Saint-Paul-hors-les-Murs et de Monreale; on s'en aperçoit en étudiant le plan avec sa nef et ses bas-côtés, ses colonnes qui reçoivent des arcs, son chœur surélevé, flanqué d'ambons, les culs-de-four de l'abside et des bras du transept, la charpente dont, par économie, l'église est couverte. Le Bas s'était inspiré des basiliques; Vaudremer y ajoute des éléments postérieurs. L'esprit surtout est différent. Le Bas est un classique, Vaudremer, un rationaliste; il souligne tout l'appareil par des rehauts de peinture. L'extrados en tiers-point et l'intrados en plein cintre des arcs est ainsi volontairement indiqué. A l'extérieur, Vaudremer montre les rapports de la construction et de



Phot. Ollivier.

Fig. 287. — Église Saint-Pierre de Montrouge, à Paris, par Vaudremer.

l'élévation. En cette époque de décorateurs qui traitent l'architecture en sculpteurs, il est vraiment un architecte.

On retrouve les mêmes caractères, exprimés avec plus de simplicité encore, à Notre-Dame d'Auteuil ou à l'église grecque de la rue Bizet. On pourrait estimer que ces arcs en tiers-point à l'extrados et en plein cintre à l'intrados, que ces rehauts de peinture, que cette forme semblable de consoles qui soutiennent ces arcs doubleaux, que ces ambons, ces baldaquins, ces crêtes de terre cuite sur les entablements autour du chœur, deviennent des formules. Il est vrai que Vaudremer s'est contenté d'un faible vocabulaire décoratif, mais son exemple même était salutaire. Par une disposition et une construction logiques, aussi bien dans ses églises que dans ses lycées (Buffon, Molière, Grenoble, Montauban) et ses immeubles (avenue Henri-Martin, rue Magellan), il a su montrer qu'on pouvait créer des chefs-d'œuvre avec un minimum d'ornements. La beauté n'est souvent que l'expression de la raison. Vaudremer ne fut d'ailleurs pas le seul qui tenta cet effort. Train, au collège Chaptal (1867), avait, lui aussi, cherché à répondre aux besoins.



Phot. Librairie Saint-Joseph.
Fig. 288. — Église Notre-Dame d'Auteuil, à Paris, par Vaudremer. La nef.

Abadie. — L'art d'Abadie n'est pas sans analogie avec celui de Vaudremer. Fils d'un architecte d'Angoulême et successeur de Viollet-le-Duc comme architecte diocésain de Paris (1874), il se rappela tout naturellement les églises de sa province natale, Saint-Front de Périgueux, qu'il avait restauré, et suivit les conseils de Viollet-le-Duc. Avec ses coupoles, ses dômes, ses pleins cintres, ses chapiteaux, le Sacré-Cœur est, comme on l'a dit, romano-byzantin; il est, lui aussi, une œuvre

où l'architecte s'efforce de tirer toute la décoration de la construction. Abadie sacrifia même certains effets de son projet, la polychromie des lits alternés, par exemple, à la simplicité de l'ensemble. Il conduisit les travaux jusqu'en 1884. Il est regrettable que les vitraux, les mosaïques et certains détails de la décoration n'aient pas tous la qualité du beau campanile élevé par Lucien Magne.

DAVIOUD. — Si Davioud, qui avait été classique aux théâtres de la place du Châtelet, se montre encore éclectique au Trocadéro (1878), s'il unit les grottes à l'italienne, les arcs arabes, les formes romanes, les lits alternés auvergnats ou siennois, les dômes classiques, il emploie les matériaux polychromes, briques colorées, briques vernissées, mosaïques; il accorde à merveille le plan avec le terrain et imagine cette galerie à arcades qui permet aux spectateurs de contempler une partie de Paris.



Phot. Giraudon.

FIG. 289. — Église du Sacré-Cœur de Montmartre, à Paris, par Abadie.

On pourrait, à cette série de monuments inspirés non plus du gothique, mais du roman, et qui manifestent le désir de sobriété logique de leurs constructeurs, ajouter d'autres exemples : Notre-Dame-de-Fourvières à Lyon, par Bossan, Saint-Antoine, avenue Rollin, par M. Roy, Sainte-Anne, de la Maison Blanche, par M. Bobin.

P. SÉDILLE. — Le rationalisme apparaît aussi dans les monuments civils. Paul Sédille, qui employa les ornements de la Renaissance dans ses hôtels particuliers (rue Vernet), dans sa façade du *Printemps*, où l'on retrouve des pilastres, antéfixes, guirlandes, lanternes, soumet nettement

l'élévation aux nécessités de la distribution. Dès la fin du Second Empire le *Bon marché* de L.-C. Boileau, et les *Magasins réunis* avaient constitué des tentatives nouvelles. Sédille sut concilier le souci de l'art et celui de la commodité : au *Printemps* un grand hall vitré est entouré de balcons. De larges baies percent les murs qui sont réduits au minimum. Peut-être en son neuf la décoration était-elle un peu clinquante. Dans le hall les arcs métalliques ajourés étaient ornés d'appliques de bronze aux sommiers, de cabochons d'or; la corniche était portée par des consoles de fer et tôle découpée; des vitraux s'inséraient dans la verrière. Le parti n'en était pas moins résolument moderne.



Phot. Printemps.
Fig. 290. — Les magasins du *Printemps*, à Paris, par P. Sédille. Façade sur la rue du Havre.

Les premiers essais nouveaux. — Désormais les magasins sont largement éclairés. Des architectes cherchent à résoudre le problème dans les maisons où se superposent les locaux commerciaux, bureaux, appartements. Les architectes classiques qui bâtissaient les maisons de l'avenue de l'Opéra, pour indiquer les verticales, recouraient encore à des pilastres colossaux. Des rationalistes comme L. Magne ou Raulin leur substituent de simples piliers de pierre et, dans l'intervalle, au lieu des linteaux appareillés, des frontons, des motifs ornementaux, tendent simplement des poutrelles de fer. Les grandes glaces permettent de clore sans assombrir. Ces maisons, bâties dans le quartier de la Bourse et du Sentier, ne sont pas sans exercer d'influence sur les monuments plus vastes. Lisch qui, rue Feydeau à la Chambre de commerce, avait réalisé une œuvre semblable, à la gare Saint-Lazare conserve ces divisions verticales très nettes et groupe les

étages. Nous sommes loin de la monotonie des fenêtres régulièrement espacées et parcimonieusement percées.

L'Exposition de 1889 semble marquer le triomphe des tendances modernes. Si les critiques pouvaient dire que la Tour Eiffel était un travail d'ingénieur, ils ne pouvaient nier que Dutert, l'auteur de cette grandiose Galerie des machines, et M. Formigé, qui dans ses pavillons avait uni la céramique au métal, ne fussent des architectes.

Les artistes mêmes dont l'éducation était académique et dont les ouvrages semblaient à M. de Baudot infectés de classicisme, subissaient l'influence du rationalisme; M. Guadet, à l'Hôtel des Postes, dessine des entablements réguliers, des meneaux Renaissance, des pilastres doriques, mais la construction est parfaitement comprise : sur ce petit espace, grâce à une carcasse de fer qui permet au rez-de-chaussée de disposer d'une part le hall du public, de l'autre un hangar à voitures, il a pu loger tous les services. Les contreforts puissants de l'extérieur indiquent les points de résistance. On retrouve les mêmes qualités aux façades latérales du Crédit lyonnais, par M. Bouwens van Bojen.

Ces architectes avaient compris les *Entretiens* de Viollet-le-Duc.

III. — LA RÉSISTANCE CLASSIQUE ET LES ESSAIS NOUVEAUX

Les classiques. — Beaucoup de classiques, même libéraux, considéraient toutefois les matériaux nouveaux comme des parvenus indignes de se montrer. Dans une série d'articles parus dans *L'Architecture*, M. L.-C. Boileau écrivait : « le prétendu rationalisme de la construction en fer n'est qu'un leurre, puisque les pièces portantes sont celles qui ont le moins d'expression; elles deviennent l'appoint du décor. Tout se résout dans une question de couleur » (1889, p. 518). Il conseillait donc de « reléguer dans les coulisses les formes irréductibles du fer fabriqué et de ne solliciter le jugement du spectateur que sur les splendeurs de la scène » (p. 500). Pourquoi vouloir toujours montrer la structure? « La coïncidence de la forme avec le fond ne s'applique pas au fond réel, mais au dernier revêtement. C'est celui-ci qu'il faut rendre vraisemblable.... La raison classique est basée sur l'étude des vérités éternelles qui déterminèrent les impressions sentimentales » (1890, p. 15). M. Goût, disciple de Viollet-le-Duc, à qui M. Boileau reprochait de laisser voir aux plafonds du lycée Racine les armatures métalliques, accusait M. Boileau d'avoir, au *Bon Marché*, revêtu le fer de plâtre peint en bois!

C'était bien là le fond de la discussion. Les classiques ne refusaient

pas d'employer les matériaux nouveaux, mais ils prétendaient les assujettir aux formules et aux canons anciens, conserver un système de proportions qu'avaient imposé l'usage de matériaux différents et souvent la simple habitude, et surtout ils voulaient pouvoir plaquer là où leur fantaisie le jugeait agréable les ornements que leur fournissaient tous les styles. Aussi en était-il parmi eux qui étaient de purs décorateurs et d'autres qui essayaient de concilier la décoration et la structure. L'Opéra-Comique, dont la plupart des ornements pourraient disparaître



Phot. Neurdein.

FIG. 291. — Le Petit Palais de la Ville de Paris, par Ch. Girault. Cour intérieure.

sans que la solidité fût compromise, est un exemple de la première tendance; la Sorbonne (1885) ou l'Institut océanographique de M. Nénot sont des exemples de la seconde.

Comme leurs prédécesseurs, les classiques, de 1880 à 1914, furent habiles à combiner des éléments connus : Ginain, à l'École de médecine, se rappelle les ordonnances ioniques, à Notre-Dame-des-Champs, les basiliques chrétiennes, au Musée Galliera, le XVIIIe siècle. Pascal, à la Faculté de médecine de Bordeaux, le style Louis XVI, M. Chaussemiche, à Châtelguyon, les Thermes romains. Cette persistance du classicisme étonne parfois : la Bourse du Travail avait-elle besoin d'un ordre colossal? Les mairies, les hôtels de ville, qui sont avant tout des bureaux,

doivent-ils sacrifier aux prétentions de leurs façades Renaissance la commodité des services?

L'Exposition de 1900. — L'Exposition de 1900 marqua, par rapport à 1889, un recul. Si la porte de Binet, malgré son clinquant, si quelques pavillons, comme celui de l'art de l'ingénieur et des transports, par M. Hermant, si le pont Alexandre, en dépit de ses pylônes, prouvaient les progrès de la construction métallique, beaucoup d'édifices dénotaient chez leurs auteurs une complète indifférence à l'égard des recherches nouvelles. Le Grand Palais contenait d'intéressants morceaux, comme l'escalier de M. Louvet, mais qu'était-il, sinon une galerie des machines pudiquement dissimulée sous un vêtement classique? Le Petit Palais de M. Girault était fort bien étudié; sa cour intérieure, avec son portique et son bassin, montrait le sens décoratif de cet architecte auquel on doit la crypte où repose Pasteur, mais ses dômes, ses frontons, ses colonnades continuaient la tradition des XVIIe et XVIIIe siècles.



Phot. Printemps.

Fig. 292. — Les nouveaux magasins du *Printemps*, à Paris, par René Binet. L'escalier.

Les bâtiments provisoires de l'Exposition exercèrent sur l'architecture la plus néfaste influence. Leurs auteurs, que ne retenait pas le souci de la dépense, avaient accumulé le décor en plâtre : partout des cartouches, des statues, des chapiteaux, des guirlandes. C'était le royaume de la pièce montée. Le jour où ces architectes durent construire de véritables édifices, ils ne purent renoncer à des habitudes qui étaient d'ailleurs conformes à leur tempérament. Les théâtres, les casinos de province furent secoués par une frénésie qui tordait la pierre comme au

temps d'Oppenordt ou Meissonnier; mais, hélas! l'imagination était moins fantaisiste et le goût moins sûr.

De 1870 à 1890 les habitations particulières avaient été médiévales, Renaissance, Louis XIII, Louis XV. L'hôtel du Président Grévy, par Brune (avenue de Magdebourg), pouvait servir de type d'hôtel pour grand bourgeois. Les maisons à loyers restaient décorées de pilastres ou de balcons rectilignes sur des consoles. Les règlements de voirie furent modifiés et permirent les encorbellements. Aussitôt les maisons firent le ventre, bombèrent leur poitrail, se coiffèrent de dômes, se parèrent d'ornements voyants pour raccrocher le locataire. Certains immeubles de l'avenue des Champs-Élysées sont construits dans ce style Kursaal ou Palace Hôtel qui semble le comble de l'art aux rastaquouères endiamantés. Comme il sied de prouver qu'on a de la tradition, on les sature d'éléments classiques, frontons, balustrades, trompes, et l'on perche même des colonnes en porte-à-faux sur les balcons du cinquième étage. Plusieurs de ces maisons semblent le rêve d'un stucateur délirant.



Phot. Entreprises Limousin.
FIG. 295. — Les hangars d'aviation de Villeneuve-Orly, par Freyssinet.

Cette conception pittoresque, nous la retrouvons même chez des architectes qui répugnaient à ces excès. Ils continuent à faire jouer les effets d'ombre et de lumière. De chaque côté, deux bretèches sur trompes sont formées par les bow windows des étages et sont reliées, au premier et au cinquième, par des balcons sous lesquels courent des feuillages traités au naturel, où, comme à l'hôtel Lutetia, par Boileau et Tauzin, se groupent des figures en assez fort relief. Il ne s'agit plus, comme jadis, d'unifier la façade par l'application d'éléments extérieurs, de pilastres par exemple, mais par le modelé même de la façade. A la campagne, les villas normandes sont à la mode, parce qu'elles amusent l'œil par leurs toits décrochés.

Un type d'appartement s'établit alors : une galerie dessert le ou les salons et la salle à manger qui communiquent entre eux par de larges baies. Sur un couloir s'ouvrent les chambres. L'électricité permet d'établir les cabinets de toilette en des endroits obscurs ; le chauffage central,

de supprimer le coffre des cheminées et de réduire les dimensions. Le désir bourgeois de paraître sacrifie l'habitation à la réception et accueille avec joie la pâtisserie à trois francs le mètre dont on couvre ces pièces.

Le « modern styl ». — Cette conception pittoresque de l'architecture apparaît également chez des artistes qui, las d'exécuter éternellement des variations sans fantaisie sur un thème de Vignole, étudiaient la nature et constituaient ce qui fut l'éphémère « modern styl ».



Phot. Giraudon

Fig. 294. — Le Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, par Aug. et G. Perret.

A Bruxelles, MM. Hankar et Horta s'inspiraient, non plus de la fleur, mais de la tige flexible des plantes. A Paris, M. Guimard construit le castel Béranger qui présente des ruptures, des asymétries voulues, des renflements, des effets de polychromie, des lignes en coup de fouet. Il reprend sa formule dans les entrées du Métro, à la synagogue de la rue Pavée. La matière paraît se dissoudre. Certaine maison de l'avenue Rapp est un bien amusant témoignage de cette mode. Au fait, ces immeubles étaient-ils bien différents de ceux que construisaient les classiques? Le style décoratif varie, c'est entendu, mais l'abondance des ornements, les multiples reliefs prouvent le même esprit plus pittoresque qu'architectural. Ces « évanescences » n'eurent qu'un temps.

Les architectes de ce groupe demeuraient fidèles au fer qui, sous le

marteau, se courbe à volonté. C'est en fer et céramique que M. Frantz Jourdain élève *La Samaritaine*. C'est en fer également que M. Binet dressa le hall octogonal du *Printemps*, qui est un chef-d'œuvre : les cages des ascenseurs indiquent les lignes ascendantes, tandis que les courbes d'un escalier hardi, les lianes métalliques, les fleurs d'or viennent conférer leur souplesse à cette armature.



Phot. comm. par MM. Perret.

Fig. 295. — Église du Raincy, par Aug. et G. Perret.

Le ciment armé. — Toutefois, au fer, qu'il faut souvent repeindre, qui ne défend pas de la chaleur, qui exige des remplissages, se substitua alors le ciment armé.

Au système Hennebique succéda bientôt le système Cottancin. Au lieu de traiter le ciment armé comme s'il s'agissait d'éléments juxtaposés, on le considéra comme un véritable monolithe. Dès lors, les conditions d'une architecture nouvelle étaient réalisées.

Un des premiers édifices construits de cette manière — nous ne parlons pas des essais utilitaires, sans ambitions artistiques — fut l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, à Montmartre, que M. de Baudot, élève de Viollet-le-Duc, bâtit de 1894 à 1904. Suivant les préceptes de son maître, il a voulu couvrir un espace aussi grand que possible aux moindres frais. Des piliers, entre lesquels sont tendus des arcs de ciment armé, soutiennent les tribunes latérales et constituent, à la manière gothique, une armature dont le remplissage est formé soit de briques, soit de vitraux. M. de Baudot n'a pas voulu dissimuler le matériau dont il s'était servi ; il s'est contenté, çà et là, d'incruster dans le ciment des cabochons de verre dont le clinquant n'est pas heureux. C'était un essai.

Ce fut surtout dans les usines que le ciment armé fut employé à nu. Les aciéries de Caen, construites par la maison Limousin, sur les plans

d'un ingénieur, M. Freyssinet, sont une œuvre puissante dont la grandeur, traversée de ponts, de transformateurs, évoque les romantiques imaginations d'un Piranèse. C'est à M. Freyssinet qu'on doit également les hangars d'aviation de Villeneuve-Orly qui incurvent à soixante mètres de haut leur élégante courbe caténoïde. Toutefois, dans les édifices publics ou privés, l'armature de ciment armé disparaît sous un revêtement. On en revient à la conception romaine de l'architecture. C'est ainsi que les frères Perret, au théâtre des Champs-Élysées, plaquèrent sur le ciment armé des dalles de marbre ou des bas-reliefs de Bourdelle. D'autres utilisèrent le grès cérame et, dans les magasins



Phot. comm. par M. Tony Garnier.

FIG. 296. — Le Stade de Lyon, par Tony Garnier.

nouveaux, employèrent les stucs colorés pour donner une note de polychromie.

La technique du ciment armé exerça une influence considérable sur toute l'architecture. Elle donna aux architectes le goût de la simplicité monumentale et leur rappela l'importance des nus. Un article de M. Paul Véra, paru en 1912 dans *L'Architecte*, était un véritable manifeste de la jeune école. L'architecte, disait-il, doit s'intéresser à la raison et non pas au sentiment, renoncer à la conception pittoresque, aux ornements abondants. L'architecte ne doit être ni peintre, ni sculpteur, mais architecte. Ses surfaces seront planes, parce que ses matériaux sont des parallélépipèdes et que les maçons tirent les lignes au cordeau. Il s'efforcera d'intéresser par le rapport des pleins et des vides, des saillies et des retraits. Reprenant les théories émises par Durand au début du XIXe siècle, M. Véra déclarait : « le cube est économique parce qu'il est le plus spacieux des volumes que l'on puisse construire avec une égale quantité de

maçonnerie ». De même que le XVIIIe siècle finissant avait réagi contre les inflexions gracieuses du style Louis XV, de même, aujourd'hui, après l'éclectisme ornemental du Second Empire, après les crèmes fouettées et les déliquescences vignolesques des expositions universelles, l'architecte veut être un constructeur, et l'on aperçoit mieux alors le rôle que jouèrent Labrouste et Viollet-le-Duc, intermédiaires entre les vrais classiques d'autrefois et les rénovateurs de notre architecture. Des œuvres comme les garages, les magasins ou l'église du Raincy par MM. Aug. et G. Perret marqueront une date dans l'histoire de l'architecture.



Phot. comm. par M. Plumet.
FIG. 297. — Immeuble 59, avenue Victor-Hugo, à Paris, par Plumet.

Ce goût de la logique, de la simplicité, cette hardiesse dans l'emploi des nus, dans le dessin des formes nettes et solides que donnent un bandeau bien placé, une fenêtre en plein centre, cette sincérité qui ne dissimule pas les matériaux les plus humbles, toutes ces qualités se sont progressivement affirmées dans les œuvres d'architectes comme MM. Bonnier (groupe scolaire de Grenelle), Paquet (lycée Jules Ferry), Lecœur (annexe du ministère des P. T. T., cité Martignac et Central téléphonique); dans les églises de MM. P. Sardou (N.-D.-du-Rosaire), Barbier (Bécon-les-Bruyères), Haubold (Saint-Michel-des-Batignolles), Gaudibert (Saint-Dominique), dans l'Institut de Paléontologie de M. Pontremoli, ou dans les maisons de MM. Plumet, Sorel, Danis, et dans beaucoup d'autres encore.

Le goût de la construction, comme toujours, a réveillé celui du massif et du gigantesque. Le Premier Empire avait connu un style quasi pélasgique. Le ciment armé a permis la naissance d'un style monolithique : la tranchée des baïonnettes ou le phare de la Pointe de Grave, par M. Ventre, sont des exemples de cette tendance.

Quelques architectes ont appliqué ces principes à la demeure privée.

M. Tony-Garnier, dans ses projets de cités, avait donné la formule de maisons cubiques, couvertes en terrasses, dépourvues d'ornements, égayées par des décrochements et par des masses de verdure. Le groupe hollandais Stijl, sous la direction de M. Oud, qui a réalisé des constructions suivant ce type, a été connu chez nous : de jeunes artistes, qui suivent les doctrines exprimées par M. Le Corbusier Saugnier en ses ouvrages discutables, mais suggestifs, ont construit des maisons en ciment armé dont la nudité n'est parée que d'auvents horizontaux, dont les fenêtres sont plus larges que hautes, et qui comportent le plus souvent, au rez-de-chaussée, un garage et des pièces de service, au premier étage un living room, au second les chambres à coucher et salles de bain, et sur la terrasse un petit jardin suspendu. Ils se croient fort modernes et se contentent souvent d'évoquer, consciemment ou non, les demeures de la primitive Égypte ou les palais de l'Assyrie.



Phot. comm. par M. Sauvage

Fig. 298. — Immeuble 26, rue Vavin, à Paris, par Sauvage.

Les jardins se sont adaptés à ces types nouveaux. Le goût de la régularité, de la logique, a ramené les esprits aux modèles du XVIIe siècle, mais des hommes comme M. Véra ont su y ajouter des éléments de variété et des motifs pittoresques.

Les idées nouvelles, l'habitude des sports et de l'hygiène ont exercé une influence considérable sur l'architecture. On ne veut plus de ces entresols écrasés, de ces courettes sans air, de ces pièces obscures où vécurent des générations.

Le désir du confort, de la lumière se répand : M. Hénard le contentait par des immeubles à redans, M. Sauvage le satisfait par des maisons à gradins ; d'autres rêvent de doter Paris de gratte-ciels au milieu des parcs. L'urbanisme, nom nouveau d'une vieille science, se développe : MM. Jaussely, Auburtin, d'autres encore y sont passés maîtres. Les cités-

jardins ont montré qu'il était possible de donner à des agglomérations ouvrières plus d'air, de gaieté, de bien-être. Les écoles deviennent accueillantes, telle celle de M. Süe à Lens. Tous ces besoins nouveaux ont modifié les caractères de l'architecture, tandis que les difficultés économiques, après la guerre, déterminaient la crise des logements et, par suite, des formes de coopération, bref des combinaisons juridiques, nouvelles sinon à Rennes et à Grenoble, du moins à Paris. L'industrie du bâtiment devra se transformer.

La fonction de l'architecte s'en trouvera modifiée. Il ne lui est plus permis aujourd'hui de se contenter, comme d'un *dormi secure*, du Vignole



Phot. Chemins de fer du Nord

FIG. 299. — École, à Lens, par Louis Süe.

de poche. On lui demande beaucoup; il lui faudrait être à la fois un artiste, un constructeur, un ingénieur, un hygiéniste, un chef d'agence, un juriste. Des architectes, pour la remise en état des régions dévastées, se sont associés, et chacun s'est spécialisé. La complication croissante des rapports sociaux et la multiplication des découvertes industrielles forceront bientôt l'architecte à n'être plus ce qu'il était jadis.

Ce n'est pas en imposant le style Louis XIV aux candidats à l'École de Rome qu'on empêchera cette évolution. Le style classique a régné dans notre pays depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XIX[e] siècle. Il garde encore quelques fidèles. Leurs œuvres ne sont plus qu'un hommage à une grande tradition; mais les architectes ne doivent pas être des nécrophores, notre pays un vaste monument aux morts. C'est aux historiens qu'il est réservé d'être les évocateurs et les gardiens d'un passé maintenant aboli.

IV. — LA DÉCORATION ET LE MOBILIER

Le mélange des styles et l'emploi de matières trompeuses caractérisent la décoration et le mobilier de 1850 à 1890. Dès le début du Second Empire, quelques hommes dénoncèrent la décadence et indiquèrent les remèdes. Le rapport de M. de Laborde sur l'union des arts et de l'industrie (1856), la fondation de l'*Union centrale des Arts décoratifs* marquent le début de la réaction. Des architectes comme Davioud et Sédille, en 1875, montrent combien fut ruineux pour le bon goût le divorce de l'architecture et des arts industriels ; ils demandent « la création d'une école des arts appliqués et l'admission des compositions de l'industrie ornée dans les expositions des Beaux-Arts ».



Phot. comm. par M. Brandt.
FIG. 500. — « Les Cigognes d'Alsace ».
Porte en fer forgé, motif bronze ciselé, par Edgar Brandt, maître ferronnier à Paris.

Leurs idées se heurtèrent à l'intransigeance des classiques qui ne pouvaient convenir qu'un ébéniste ou un orfèvre pût être, en son genre, un artiste comme un peintre d'histoire, aux intérêts des fabricants qui trouvaient plus économique de copier un modèle ancien, à la routine des architectes qui avaient fixé pour chaque pièce un style immuable : Henri II pour la salle à manger, Louis XV pour le salon et Louis XVI pour les chambres, à la vanité prétentieuse des bourgeois enrichis qui croyaient acquérir des quartiers de noblesse en couchant dans un lit Pompadour, en fumant leur pipe dans un fauteuil Régence.

La rénovation commença par les petits objets. L'art japonais rappela les artistes à l'observation de la nature. Bracquemond fut un des pre-

miers artisans de cette réforme que Bing, un autre japonisant, poursuivra plus tard à « L'Art nouveau » avec de Feure et Gaillard. Les tentatives de Ruskin et de William Morris furent appréciées en France. En 1889, Grasset, qui devait beaucoup au moyen âge, Gallé, qui était un botaniste, exposèrent leurs premières œuvres. Dans ses mobiliers intitulés « la Montagne », « la Forêt lorraine », Gallé montrait son souci du symbolisme alors à la mode et sa connaissance de la plante. A Nancy, une école se forma avec Majorelle et Prouvé.

A Paris, quelques architectes, Plumet, Selmersheim, Sorel, Th. Lam-



Phot. comm. par M. Ruhlmann.

Fig. 501. — Salon, par Ruhlmann. Exposition des Arts décoratifs, 1925.

bert, L. Magne, quelques peintres comme Bellery-Desfontaines, des sculpteurs, tels Charpentier, Carabin, Dampt, dessinèrent des meubles, composèrent des décorations, dont Roger Marx se fit le héraut.

L'Exposition de 1900 révéla le « modern styl » au public. Dans leur désir de rompre avec le passé, les artistes avaient parfois montré quelque outrance. Les formes en coup de fouet devenaient vite un poncif, les ondulations des lianes, les flexions des tiges étaient contraires à la construction des meubles. Les chaises n'étaient pas toujours stables, ni les fauteuils confortables. Néanmoins le « modern styl », par ses exagérations mêmes, avait piqué la curiosité : la question était posée.

Les salons de la *Société des Artistes décorateurs*, fondée en 1900, les expositions du Musée Galliera, les salons d'automne permirent d'assister

à un effort continu. Bien avant la manifestation de l'art munichois de 1910, le nouvel art français était né. Toutefois l'exemple de la discipline germanique ne fut pas inutile. Il fortifia la croyance à la nécessité des ensembles. Les décorateurs surent désormais obéir à l'architecte, qui reprit son rôle traditionnel de maître de l'œuvre. Tous les éléments de la décoration, tentures, meubles, lampes, coussins, furent établis suivant un programme et procurèrent une impression d'harmonie.

C'est pourquoi le souci de l'ordonnance architecturale reparaît, non plus seulement dans les grands salons, dans les chambres de musique des demeures somptueuses, mais dans les appartements les plus modestes :



Phot. comm. par M. Lalique.

Fig. 502. — Salle à manger, par Lalique. Pavillon de Sèvres. Exposition des Arts décoratifs, 1925.

des bandes de bois divisant les murs en panneaux, une frise blanche au-dessus d'un papier coloré, une alcôve, un soffite soutenu par deux piliers, deux portes semblablement décorées, une large fenêtre, tout cela suffit à montrer que l'architecte ne s'est pas désintéressé de l'aménagement intérieur. Les boiseries naturelles ou cirées, fréquentes vers 1900, sont plus rares. On aime les étoffes chatoyantes, lampas, damas d'or ou d'argent, les toiles imprimées ou les papiers qui ne cherchent pas, comme jadis, à imiter le cuir ou la soie, mais qui amusent par leurs couleurs gaies et leurs motifs bien ordonnés, où se mêlent un orient de ballet russe, un XVIII[e] siècle de comédie ou simplement les fleurs et les fruits de chez nous. Une cheminée ornée de grès, un radiateur de fer forgé avec motifs de cuivre par Subes, Robert, Brandt ou Szabo, complètent le décor.

Chaque artiste a ses tendances particulières. Parmi les dessinateurs de meubles, les uns sont des fantaisistes qui, tels Süe et Mare, aiment encore le capiton et le Biedermayer, qui, tel Martine, imaginent des formes paradoxales, coupent les pieds des tables ou garnissent une pièce de coussins pour almées — ce sont là caprices de la mode. D'autres se plaisent aux polychromies, couvrent leurs meubles de laques, font chatoyer les ors sur les noirs. Il en est, comme Clément Mère, qui travaillent les matières précieuses et incrustent des cabinets d'ivoire, de cuir ciselé, de nacre, de turquoises. Quelques jeunes construisent des meubles, comme leurs camarades peintres établissent des tableaux cubistes : ce ne sont que polyèdres, volumes à peine équarris, cristallisations aux arêtes aiguës. Presque tous se réjouissent à la vue des beaux bois bien assemblés, les loupes de noyer et d'amboine, l'ébène macassar, le thuya, le sycomore. Ils garnissent les murs de verre incrusté comme M. Lalique ou de produits nouveaux qui cherchent à rivaliser avec la laque, avec les marbres. Est-ce à dire qu'ils réservent leurs productions aux riches amateurs? Beaucoup ont essayé de réaliser, d'accord avec les grands magasins, des meubles en série qui valent par la simplicité des formes et la sincérité des matières. Comment nommer tous ces décorateurs? Mais comment ne pas citer Follot, Dufrène, Jallot, Fréchet ou Ruhlmann?



Phot. comm. par M. Clément Mère.

Fig. 505. — Meuble en ébène Macassar et cuir, par Clément Mère.

Depuis 1910, on retrouve dans l'architecture, dans la décoration, dans le mobilier les qualités à la fois de simplicité et de sobre richesse, de fantaisie et de sérieux qui apparaissaient dans les styles anciens. Les vrais classiques ne sont pas les pasticheurs qui reproduisent les formes d'autrefois, mais les artistes qui comprennent l'esprit du passé. Le style actuel, de quelque nom qu'on l'appelle, nous a libérés d'un académisme désuet et de la routine du faubourg Saint-Antoine. Il a repris la tradition, parce qu'il a osé rompre avec les traditions.

BIBLIOGRAPHIE

Pour les ouvrages généraux, voir le Chapitre Premier, tome VIII, 1re partie.

Architecture. — ***1° Périodiques.*** Un certain nombre de revues d'architecture ont paru à partir de 1840, mais leur existence fut souvent interrompue : *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, de César Daly, 1840-1890; *Le Moniteur des architectes*, de A. Lance, 1866-1898; *L'Encyclopédie d'Architecture*, de Calliat, Lance et de Baudot, 1851-1862, 1872-1892; *Bulletin de la Société centrale des architectes français*, depuis 1841; *La Construction moderne*, depuis 1885; *L'Architecture*, depuis 1888; *L'Architecte*, 1906-1915 et depuis 1924; *L'Architecture vivante*, depuis 1925.

2° Ouvrages. — De la Gorce. *Histoire du Second Empire*, Paris, 1899, in-8°, t. II. — Baron Haussmann. *Mémoires*, Paris, 1893, 3 vol. in-8°. — A. Hallays. Haussmann et les travaux de Paris, *Revue hebdomadaire*, 5 février 1910. — H. Clouzot. L'haussmannisation de Paris, *Gazette des B.-A.*, 1910, II, 349. — A. Alphand. *Les promenades de Paris*, P., s. d., deux albums. — J. Doin. Hector Horeau, *Gazette des B.-A.*, 1914, II, 29. — H. Delaborde. *Notices sur Lefuel et Th. Ballu*, P., 1882 et 1887, in-4°. — Larroumet. *Notice sur Garnier*, 1899, in-4°. — *L'Architecture et la décoration au Louvre et aux Tuileries*, un vol. grand in-folio avec préface de L. Hautecoeur, Paris, 1924. — Rouyer. *Les appartements privés de S. M. l'impératrice aux Tuileries, décorés par L. Lefuel*, P., 1867, in-folio. — César Daly. *L'architecture privée au XIXe siècle sous Napoléon III*, P., 1865-1872, 6 vol. in-folio. — Ch. Garnier. *Le nouvel Opéra*, P., 1870-1881, 2 vol. — Centenaire de Ch. Garnier, *L'Architecture*, 1925, p. 273-400, 1926, p. 1-28. — H. Magne. *Monographie du Vaudeville*, P., 1 vol. in-folio, 1873. — Daly et Davioud. *Les théâtres de la place du Châtelet*, P., 1871, 1 vol. in-folio. — Baltard. *Les Halles centrales*, 1 vol. in-folio, 1863. — Decouchy. *V. Baltard*, P., 1875. — Paul Gout. *Viollet-le-Duc*, P., in-4°, 1914. — Viollet-le-Duc. *Entretiens sur l'architecture*, P., 2 vol. in-8°, 1872. — De Baudot. *L'architecture et le ciment armé*, P., 1905; *L'architecture*, P., in-8°. — H. M. Magne. *L'architecture française depuis vingt ans*, P., 1925, in-12. — A. Dervaux. L'architecture religieuse moderne, *Art et décoration*, mars 1922. — L. Hautecoeur. L'évolution de l'architecture moderne, *L'Architecture*, 1925, p. 239-244. — Le Corbusier Saugnier. *Vers une architecture*, 1923; *Urbanisme*, 1926.

Décoration. — Revues : *L'art décoratif*; *Art et décoration*. — H. Clouzot. L'art décoratif du Second Empire, *Revue des Études napoléoniennes*, nov.-déc. 1915, p. 368-385. — Roger Marx. *L'art social*, P., in-12, 1913. — G. Mourey. *Essais sur l'art décoratif français moderne*, P., in-8°. — Koechlin. *Rapport sur l'Exposition de Turin*, P., in-8°, 1911. — *L'art français moderne*, janvier 1916. — Dans la collection *L'art français depuis vingt ans*, publiée sous la direction de L. Deshairs : E. Sedeyn, *Le mobilier*; H. Clouzot, *Le travail du métal*; L. Moussinac, *La décoration théâtrale*. — Ce chapitre était écrit lorsqu'ont paru les ouvrages de MM. Verne et Chavance : *Pour comprendre l'art décoratif moderne*, et de H. Clouzot, *Des Tuileries à Saint-Cloud*, Paris, 1925.

CHAPITRE XII

LA SCULPTURE EN FRANCE DE 1850 A NOS JOURS[1]

Dès la première moitié du XIXe siècle, l'évolution générale de la sculpture française a cessé de suivre celle de l'architecture. Sans atteindre le degré d'émancipation de la peinture, qui s'est engagée isolément, au temps du romantisme, dans une série de tentatives déterminées par le mouvement général des esprits autant que par le génie individuel de quelques artistes, la sculpture tend à vivre de sa vie propre, sans plus se soucier (c'est un reproche qu'on lui a fait bien souvent) de s'adapter à un support quelconque, ou de suivre les directives d'un style général commun à toutes les manifestations d'art d'une époque.

Les talents sont nombreux dans l'école, le génie éclate parfois çà et là; mais, au premier abord tout au moins, il y a tant de manières et de conceptions différentes que l'unité manque dans cet art indépendant et multiforme. Il cherche sa voie dans les sens les plus divers, ne se souciant plus que rarement de répondre à des besoins précis, visant uniquement, quelles que soient ses tendances, à réaliser une expression plastique abstraite de toute architecture, de tout décor, de toute fonction vitale ou sociale : art d'exposition, art de cabinet d'amateur, art de musée.

Toutefois, au fur et à mesure que le temps qui s'écoule permet quelque recul, et malgré la confusion apparente des tempéraments divers qui se coudoient sans se pénétrer, des écoles qui se succèdent sans se remplacer, on aperçoit une ligne générale que l'avenir marquera plus nettement peut-être que nous ne pouvons le faire, négligeant certaines tentatives exceptionnelles, ou certains attardés; on sentira l'influence de divers courants extérieurs dont l'effet parallèle se fait sentir plus ou moins simultanément en littérature, en peinture, en architecture même,

1. Par M. Paul Vitry.

surtout lorsque cet art, le plus fixé qui soit dans son ensemble par le dogme classique hérité de la Renaissance, se décidera tardivement à se renouveler et à s'adapter aux nécessités et aux goûts de la vie moderne.

Nous apercevons dès maintenant parmi les sculpteurs l'importance de certaines personnalités plus ou moins discutées de leur temps, mais, moins que chez les peintres, étouffées et obscurcies par leurs contemporains plus brillants et plus officiels. Il y a à cela, du reste, une raison matérielle, c'est que le peintre, individu isolé et méconnu, peut travailler obscurément, misérablement même, tandis que le sculpteur, sans commandes, sans occasions de se produire, ne peut guère exprimer ce qu'il a en lui. Si les tentatives des premiers romantiques échouèrent en sculpture, c'est peut-être, d'abord, qu'il ne s'en rencontra aucun, parmi les artistes de ce groupe, qui eût le génie nécessaire pour s'imposer, c'est également que la sculpture, suivant le mot de Théophile Gautier, se prêtait peu à l'expression de l'idée romantique, mais c'est aussi que les circonstances et le goût officiel et moyen ne permirent pas à un Antonin Moine, ou à un Jean du Seigneur de se manifester librement. Certes, dans la période qui nous occupe, un Carpeaux, un Dalou, un Rodin virent leurs efforts ardemment contestés et connurent des jours difficiles. Mais, à eux comme aux autres, des occasions de travail furent offertes en assez grand nombre, ils furent suivis et soutenus par une partie de l'opinion qui s'élargit peu à peu, jusqu'à les faire compter, dans certains milieux, comme les seuls représentants qualifiés de l'art de leur époque.

Il serait injuste, à l'inverse, de considérer seulement l'œuvre de ces novateurs dans la production contemporaine, qui est infiniment plus large et plus complexe. Nos successeurs élimineront ou négligeront peut-être de plus en plus nombre d'œuvres qui connurent des succès plus brillants et plus éphémères, ou bien qui eurent une action moins efficace sur les générations suivantes. Mais peut-être une réaction quelconque, des réhabilitations inattendues viendront-elles aussi infirmer ces jugements à leur tour. Il est prudent, à la distance où nous sommes des œuvres dont nous allons relater l'histoire, de ne pas nous montrer exclusifs. Le respect de la vérité historique ne nous engage-t-il pas à ne négliger, dans un tableau d'histoire, aucun des aspects multiples sous lesquels se manifeste le goût d'un temps? Les génies originaux, les œuvres marquantes et nouvelles ne doivent pas nous faire oublier la masse des productions, quelles qu'elles soient, par lesquelles s'exprime la volonté d'art d'une époque.

Si nous prenons l'art plastique en France après 1850, il est certain que, dans son ensemble, il reste encore, et pour une assez longue période de temps, délibérément classique. A peine quelques manifestations

isolées, comme celle de l'*Ugolin* de Carpeaux, viendront-elles y jeter une note exceptionnelle de romantisme attardé. Mais le réalisme véritable qui était au fond de la doctrine d'apparence classique de Rude pénètre peu à peu partout et éclate, avec le goût intense de la vie et du mouvement, dans l'œuvre entier de Carpeaux. Un art de plus en plus expressif, avec des formes agitées et un modelé tourmenté, naît alors, tandis que les velléités archéologiques du romantisme, le goût de la couleur locale et de la restitution se manifestent à côté, d'une façon plus ou moins suivie et éclatante. Le naturalisme, qui s'affirmait en peinture dès 1848, ne pénètre que tardivement la sculpture, après 1870, et avec un succès moins général et moins caractérisé. Puis, si rien ne rappelle en sculpture l'évolution des peintres vers les clartés éclatantes et subtiles de l'impressionnisme, un esprit neuf, servi par des qualités techniques nouvelles crée, avec Rodin, un art où se mélangent étrangement la fougue véhémente des romantiques et certaines aspirations, certains partis pris classiques, la science véridique des réalistes et une recherche de plus en plus passionnée de l'expression vivante et frémissante jusqu'à l'extrême, par le mouvement et le modelé.



Phot. Giraudon.

Fig. 504. — Eugène Guillaume : Mariage romain (marbre).
(Musée de Dijon.)

Enfin la recherche qui nous paraît dominer la production contemporaine, parmi les prolongements inévitables des esthétiques démodées qui compliquent notre tableau et gênent notre vision, c'est un retour des sculpteurs comme des peintres « vers un nouvel ordre classique », une recherche du style, de la simplicité, de la grandeur, et, occasionnellement, cette volonté de s'adapter à une conception monumentale, si rare au XIXe siècle, et que nous saluons enfin comme un retour à la logique et à la vérité.

SURVIVANCE DE L'ART CLASSIQUE

Pradier avait été, nous l'avons vu, pendant la monarchie de juillet et avec un succès persistant, le continuateur direct de la tradition du Premier Empire et de la Restauration, de Canova et de Bosio, quelques nuances mises à part, ou quelques velléités de réalisme exceptées dans ses menues statuettes. Il disparaît en 1852; mais, derrière lui, viennent encore des disciples nombreux de Ramey, de Dumont ou de lui-même, qui poursuivent leur idéal avec une constance tranquille et imperturbable. C'est Jouffroy (1806-1882), Bonnassieux (1810-1892), Cavelier (1814-1894) par exemple, dont la longue carrière, en grande partie remplie par l'enseignement, perpétuera presque jusqu'à la fin du siècle la tradition des ateliers de la Restauration. Perraud (1819-1876) se distinguera par une application savante, dans son *Enfance de Bacchus* ou son *Désespoir* par exemple, par un sentiment particulier d'élégance et de noblesse, ou par une ambition caractéristique de se rapprocher délibérément, dans ce grand bas-relief des *Adieux*, qu'il envoya de Rome en 1849, des modèles de la Grèce, entrevue enfin après de longs siècles de romanisme. Pradier, du reste, avait occasionnellement, et l'un des premiers, tourné les yeux de ce côté, avec son *Niobide*. Barye lui-même, enfin, sous le Second Empire, dans ses travaux officiels du Nouveau Louvre, les groupes de *La Paix* et de *La Guerre*, de *L'Ordre* et de *La Force*, les *Fleuves* à demi couchés qui encadraient au guichet des Saints-Pères un Napoléon III équestre assez mal venu et peu regrettable, comme dans son *Thésée*, dans son *Centaure*, allait évoquer, après tant de fauves d'un réalisme magnifique et après quelques statuettes ou groupes empreints d'un romantisme véhément et pittoresque, ces types virils d'une puissance et d'une ampleur si singulières, qu'un archéologue qualifierait de « doriques ». Quelques-unes de ses créations en ce genre offrent même un soupçon d'affectation archaïque dans les formes sèchement découpées et les chevelures aux dispositions symétriques et conventionnelles.

Ces sortes de restitutions, qui, le plus souvent, du reste, se bornent à la création de figures ou de reliefs d'un style bien moins émouvant que les athlètes de Barye, qui évoquent, par exemple, avec Eugène Guillaume, tout jeune encore (1855), *Les Hôtes d'Anacréon*, ou des sujets dignes des épigrammes de l'Anthologie comme *L'Amour attristé à la vue d'une rose effeuillée*, de Schroeder (1852), se rattachent dans une certaine mesure aux fantaisies néo-grecques que la mode favorisa un moment dans le décor et l'architecture du temps, et dont la *Dévideuse* de Salmson, et même plus tard la *Jeune fille de Mégare* de Barrias et la *Tanagra* de Gérome seront encore des manifestations.

Mais Cavelier, qui fut sous le Second Empire le chef du classicisme en quelque sorte dogmatique, ne s'arrête pas à ces fantaisies; sa *Cornélie, mère des Gracques* (1861), va droit à l'austère et forte sculpture romaine. Sa *Vérité* de 1859 est le type même de cet art honnêtement académique qui se prolongera, en se raréfiant toutefois quelque peu, jusqu'à nos jours.

Quant à Eugène Guillaume, né en 1822, formé dans l'atelier de Pradier, prix de Rome à vingt-trois ans, il commence dès lors une carrière heureuse et féconde qui le mène à l'Institut dès quarante ans, puis à tous les honneurs et à toutes les fonctions officielles et même administratives (il fut inspecteur général de l'enseignement du dessin, directeur de l'École des Beaux-Arts, directeur de l'École de Rome et même directeur des Beaux-Arts). Son labeur, malgré tout, est incessant et régulier, son talent infiniment plus varié et plus souple que celui de Cavelier. Il avait envoyé de Rome, dès 1849, un *Faucheur nu* qui dépasse les qualités scolaires normales, qui offre une forte étude de nu masculin, qui marque même une tendance curieuse, sinon dans l'accoutrement ou le type, au moins dans le thème et la vérité du geste, à une espèce de réalisme. *Anacréon* et *Les Gracques* (1853) allaient le rejeter vers l'antique pur, mais avec une force nerveuse très particulière qui se retrouvera plus tard dans son *Orphée*. Le *Mariage romain* de 1877, repris en 1889, devait couronner cette série d'évocations fortement conçues et sobrement exprimées. Ses statues religieuses un peu froides, ses figures rétrospectives modernes, comme l'ample *Colbert* de Reims (1858), ses bustes très nombreux, où il ne faut chercher ni la souplesse vivante d'un Houdon ni les accents nerveux d'un Carpeaux, mais qui, par leur construction forte et leur sincérité robuste, s'apparentent aux séries réalistes de l'art romain, le *Buloz*, le *Baltard*, le *Mgr Darboy*, etc..., telles sont les autres principales catégories de cette production abondante, forte et sage, qui s'échelonna sur près de soixante années, car Guillaume ne mourut qu'à quatre-vingt-trois ans, en 1905.



Phot. Giraudon.

Fig. 505. — Eugène Guillaume : Buste de Mgr Darboy (marbre).
(Musée du Louvre.)

Le talent de Jules Thomas (né en 1824), qui, lui aussi, vécut plus de

quatre-vingts ans, est de même famille : depuis son *Virgile* de 1861 jusqu'à son *Adolescent* du Salon de 1903, c'est la même correction un peu froide, la même abstraction de tout ce qui peut s'agiter de passion et de mouvement tout autour de cet atelier comme fermé aux bruits du dehors, où se poursuivait encore au début du xxe siècle, de même que dans celui de CRAUK (1827-1905), l'auteur d'un groupe des *Trois Grâces* et d'un *Combat du centaure* placé à la mairie du VIe arrondissement à Paris, l'idéal du temps de David et de Canova.



Phot Giraudon.

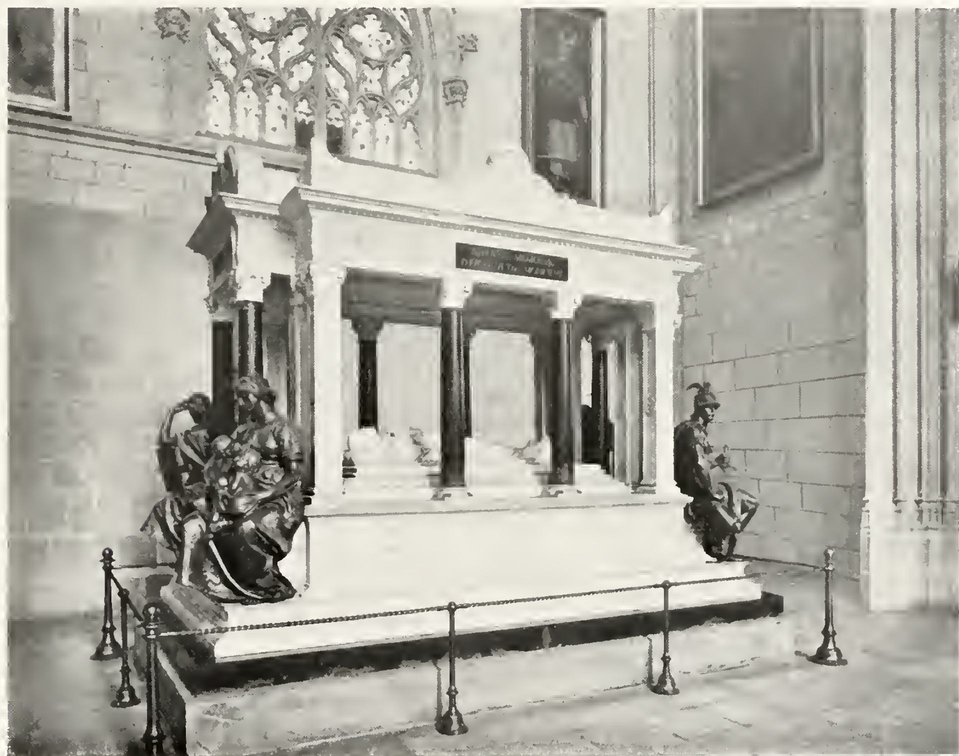
FIG. 506. — Chapu : La Jeunesse (marbre). Monument de Henri Regnault.
(École nationale des Beaux-Arts, Paris.)

SCHOENEWERK (1820-1885) et CARRIER-BELLEUSE (1824-1887) étaient sortis de l'atelier de David d'Angers. D'esprit classique aussi, évidemment, ils représentent plutôt sous le Second Empire une espèce d'éclectisme moins intransigeant et moins pur; le premier surtout a réussi quelques morceaux d'une grâce charmante, un peu molle et sensuelle; le second, avec sa facilité élégante, représente assez bien dans ses statuettes, ses reliefs, ses terres cuites, ses bronzes décoratifs, et ses biscuits (il fut directeur des travaux d'art de Sèvres de 1875 à 1888) le goût moyen de son époque. On parlait souvent de Clodion à son propos; mais les vrais connaisseurs du XVIIIe siècle, tels que les Goncourt, prononçaient déjà le mot de « pacotille ».

Ce sont les sculpteurs Jouffroy, Perraud, Schoenewerk, Carrier-Belleuse, Guillaume, qui collaborèrent de la façon la plus active et la plus continue, ne l'oublions pas, à la décoration des bâtiments les plus officiels du Second Empire, l'Opéra ou le Nouveau Louvre, sur lesquels les morceaux de Barye dont nous parlions tout à l'heure, ou ceux de Carpeaux que nous allons rencontrer, sont de vigoureuses et brillantes exceptions, rien de plus, exceptions, d'ailleurs, souvent peu appropriées

à l'architecture éminemment classique dans son allure, à la décoration redondante et chargée, qu'elles complètent et animent.

Un peu plus jeune que les précédents, Chapu, né en 1833, était passé par l'atelier de Pradier et de Duret. L'un de ses premiers morceaux, le *Mercure inventant le caducée*, du Salon de 1863, est d'une correction impeccable qui s'apparente aux œuvres les plus classiques de l'école, à *L'Amour jouant avec un papillon* de Chaudet, par exemple. Il y ajouta plus tard, dans son *Pluton* et sa *Proserpine* qui décorent]les parterres réguliers



Phot. Neurdein.

Fig. 507. — Paul Dubois : Tombeau du général Lamoricière (marbre et bronze).
(Cathédrale de Nantes.)

de Chantilly, un sentiment d'ampleur décorative et d'équilibre harmonieux qui le rattache à la grande tradition française du XVIIe siècle. Mais ce sont surtout des morceaux comme sa *Jeanne d'Arc à Domrémy* et sa *Jeunesse*, qui tend une palme au-dessous du buste du peintre Henri Regnault (dû à Degeorge) dans le monument de la cour du Mûrier à l'École des Beaux-Arts, si souvent imité depuis lors, qui firent son succès, par une réussite heureuse de sentiment profond et discret, d'émotion réelle exprimée par des moyens très simples et qui n'avaient rien de révolutionnaire. La *Duchesse d'Orléans* de Dreux (1885), cette figure d'une princesse protestante, exilée dans une logette annexée à la chapelle princière catholique, d'où elle tend la main à son époux par

une fenêtre ouverte dans le mur à cet effet, est d'une jolie invention délicate et touchante. Chapu disparut dès 1891, après une carrière assez courte, mais très remplie et féconde.

Marqueste, élève de Jouffroy, et M. Coutan, élève de Cavelier, ont prolongé jusqu'à nous cet idéal de correction et de savoir solide : l'un avec son *Persée* ou son *Centaure enlevant Déjanire*, l'autre avec son *Éros*, d'un faire précieux et serré, ou son ample fontaine monumentale de 1900, représentent au mieux pour les générations suivantes la sculpture académique.



Phot. Giraudon

Fig. 508. — Falguière : Vainqueur au combat de coqs (bronze). (Musée du Louvre.)

LES NÉO-FLORENTINS ET LES NÉO-GOTHIQUES

A côté de ceux-ci, avant eux même, étaient apparus dans l'école, parmi les plus brillants élèves de Rome, des esprits plus aventureux qui avaient ouvert les yeux sur d'autres modèles que ceux de l'antiquité classique, sur cette plastique nerveuse et vibrante du quattrocento florentin que la curiosité découvrait vers le même temps. Les élégantes maigreurs toscanes les séduisirent, l'âpre naturalisme d'un Donatello les influença, sans les convertir complètement. Au Salon de 1865, où figurait le classique *Mercure* de Chapu et où nous allons noter tout à l'heure l'apparition de la première grande œuvre caractéristique de Carpeaux, l'*Ugolin*, Paul Dubois donnait le modèle de son *Saint Jean-Baptiste enfant*, dont un bronze, fondu l'année suivante, allait traduire au mieux l'élégante et nerveuse sveltesse, en attendant le pittoresque accoutrement et la gracilité un peu banale de son *Chanteur florentin* de 1865. Plus tard (1876), le tombeau du général Lamoricière, à la cathédrale de Nantes, devait lui donner encore plus directement l'occasion de s'attaquer à ces modèles de la Renaissance qu'il aimait entre tous, avec ses quatre statues allégoriques du *Courage militaire*, de *La Charité*, de *La Foi* et de *L'Étude*

disposées comme dans les grands tombeaux du XVIe siècle français et inspirées évidemment pour la plupart de types italiens.

Ce fut, un moment, une véritable mode, assez concordante, du reste, avec le goût du pastiche qui sévissait dans l'architecture et le mobilier contemporains. Le *Vainqueur au combat de coqs* de FALGUIÈRE (né en 1831) montra, au Salon de 1864, une imitation flagrante du *Mercure* de Jean Bologne, avec une de ces figures d'adolescents graciles, parmi lesquels pouvait déjà se placer le *Pêcheur napolitain* de CARPEAUX, paru quelques années plus tôt, et parmi lesquels allaient venir se ranger le *Pâtre* et l'*Enfant monté sur une tortue* de DELAPLANCHE, l'*Abel mort* de FEUGÈRE DES FORTS et, en 1872, le *David vainqueur* d'Antonin MERCIÉ qui évoque, toujours dans la vigueur nette et incisive du bronze, le souvenir de Verrocchio. Un peu plus tard, le joli *Mozart enfant* de BARRIAS (1881) se rattachera encore à cette série de statuettes fines et pittoresques que guettaient les reproductions réduites des éditeurs d'art, dont le commerce se développait de plus en plus à cette époque.



Phot. Giraudon

FIG. 509. — Antonin Mercié : David vainqueur (bronze).

(Musée du Luxembourg, Paris.)

BARYE continuait, d'ailleurs, de son côté, durant cette période du Second Empire, et jusqu'à sa mort en 1875, avec une perfection technique singulière de ciselure et de fonte, l'édition de ses petits animaux et de ses puissantes figurines de bronze. Il n'était pas le seul. Le neveu et l'élève de Rude, bourguignon comme lui, Emmanuel FRÉMIET, né en 1824, avait commencé dès 1850, avec son *Chien courant blessé*, une série d'animaux, moins grandioses que ceux de Barye, mais spirituels et précis; il avait créé aussi toute une série de figurines pittoresques et réalistes comme son *Cavalier gaulois* et son *Cavalier romain* du Musée de Saint-Germain, ou ses soldats destinés à l'amusement du Prince impérial. A côté de lui, MÈNE, puis JACQUEMART et Auguste CAIN se spécialisaient à peu près entièrement dans l'évocation d'une faune grouillante menue ou monumentale; mais Frémiet, tempérament plus

varié et plus divers, rivalisait avec ses contemporains épris du quattrocento dont nous parlions tout à l'heure, dans son jeune *Pan aux oursons* de 1867, d'un classicisme nerveux et fin, ou bien il se laissait aller à une inspiration historique qui le rapprochait des romantiques dans son *Duc d'Orléans* de Pierrefonds par exemple (1869); il renonçait, du reste, à toute fougue désordonnée, à toute couleur locale approximative; chacune de ses figures de restitution, la *Jeanne d'Arc*, le *Porte-falot*, le *Duguesclin*, le *Vélazquez*, soigneusement étudiée et « documentée », témoignait d'un esprit vigoureux et d'une science anatomique parfaite, en même temps que d'une sorte de force réaliste dont on retrouverait l'origine dans l'enseignement et la tradition de Rude. Même lorsqu'il s'ingénia à évoquer les figures et les drames de *L'Age de pierre*, moins heureusement servi peut-être ici par une science conjecturale approximative, il conserva une vraisemblance et une force d'évocation surprenantes.



Phot. Neurdein.

Fig. 510. — E. Frémiet : Louis d'Orléans (bronze).
(Château de Pierrefonds.)

La renaissance du goût pour l'art national du moyen âge, l'effort de reconstitution des Lassus et des Viollet-le-Duc, auraient pu, semble-t-il, susciter d'intéressantes créations parallèles en sculpture, d'autant que ces architectes ne se faisaient pas faute de compléter largement la parure plastique des édifices qu'ils restauraient. Mais leurs collaborateurs, les Michel-Pascal et les Geoffroy-Dechaume, qui exécutèrent, pour les façades des cathédrales de Laon et de Paris par exemple, telles séries de figures d'apôtres et de prophètes, ou tel Christ bénissant, imité de celui d'Amiens, qui sont certainement d'un bon style, ne s'élevèrent guère au-dessus de l'honnête pastiche, et les rares œuvres de caractère gothique réel qui aient vu le jour alors sont, avec l'émouvant *Cavaignac* et le magnifique *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul de la fin de la vie de Rude, quelques morceaux de Frémiet, consciencieux travaux d'archéologue, servis par un don incontestable d'évocation historique.

CARPEAUX

C'est à Rude que se rattache aussi, avec celle d'autres élèves moins brillants ou moins doués, comme Cabet, Cordier ou Becquet, la formation initiale du talent de Carpeaux. Né en 1827 à Valenciennes, dans un milieu très humble, celui-ci vint à Paris de bonne heure, dès 1838, et fréquenta tout jeune les cours de l'École de dessin de la rue de l'École-de-Médecine, la « petite École », comme on l'appelait. Il chercha ensuite l'appui et les leçons d'un sculpteur son compatriote et son parent, Henri Lemaire, l'auteur du fronton monumental de la Madeleine. Découragé de ce côté, il fut accueilli au contraire et deviné, semble-t-il, par Rude avec lequel il travailla à plusieurs reprises en 1844 et 1846. Reçu dès cette époque à l'École des Beaux-Arts, soutenu par ses amis de Valenciennes, Victor Liet et Foucart qui lui commandera en 1848 son premier grand travail, un bas-relief de *La Sainte Alliance des peuples*, tout inspiré de l'esprit du moment, par le notaire Beauvois dont il fera plus tard un admirable buste, il arrive à poursuivre ses études, malgré la gêne de sa famille, dans l'atelier classique de Duret où il entre en 1850. Premiers succès d'école, premiers essais infructueux pour le prix de Rome, premiers travaux. Déjà la *Soumission d'Abd-el-Kader* paraît au Salon de 1853; elle se rattache toujours, du reste, à la manière assez froide dans laquelle Lemaire et David d'Angers avaient traité le bas-relief historique, sans trahir encore le bouillonnant génie du jeune sculpteur.



Phot. Giraudon.

Fig. 511. — Carpeaux : Ugolin et ses enfants (bronze). (Musée du Louvre.)



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire
Fig. 512. — Carpeaux : Buste de Mademoiselle Fiocre (plâtre original). (Musée du Louvre.)

C'est à Rome, où il arrive enfin en 1854, que celui-ci se révèle, avec son petit *Pêcheur à la coquille*; le souvenir du morceau réalisé par Rude vingt ans auparavant y éclate; mais une grâce nerveuse et un peu tourmentée, moins de calme simplicité y trahissent le tempérament ardent et fougueux du jeune homme qui va s'exprimer bien mieux encore, peu de temps après, dans le groupe tragique et mouvementé d'*Ugolin et ses fils*. Malgré son éducation classique et le milieu dans lequel il travaille, c'est comme une poussée de romantisme qui jette notre artiste vers l'épopée moderne de Dante et qui lui fait choisir cet épisode d'un dramatique exaspéré et horrible, dont les acteurs convulsés vont s'inspirer, par une sorte de hantise évidente, des damnés de Michel-Ange. Une science exacte s'y affirme cependant dans le rendu naturaliste des figures, qui témoigne de l'influence féconde de Rude, avec une sorte d'équilibre dans la composition pyramidante que ni les romantiques de 1830, ni les « expressionnistes » passionnés de 1890 n'auraient su conserver.

Cependant l'*Ugolin*, célébré à Rome avec enthousiasme, avait déplu à Paris en 1862. L'exécution en marbre fut refusée. Une intervention officielle permit la fonte du bronze, et c'est seulement en 1867 qu'une commande privée en amena la réalisation en marbre qui appartient encore aujourd'hui à une collection particulière, tandis que le bronze exposé un temps dans les Tuileries a été abrité au Louvre.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.
Fig. 513. — Carpeaux : Buste de Ch. Garnier (bronze). (Musée du Louvre.)



Phot. Giraudon.

CARPEAUX. — LA DANSE.
Modèle original en plâtre pour le groupe de l'Opéra.
(Musée du Louvre.)

Librairie Armand Colin, Paris.

Carpeaux ne devait plus revenir à cette inspiration farouche et grandiose qui se rattache au romantisme et fait présager les recherches d'expression outrancière d'un Rodin. Il fut emporté par le goût moyen de son époque, par le succès qui accueillit ses œuvres plus brillantes et moins profondes. Il allait être, en effet, presque aussitôt son retour à Paris, consacré comme portraitiste par la faveur du public le plus élégant et le plus haut placé. A Valenciennes et à Rome, des études de figures diverses, la *Palombella*, qui est une figure de modèle italien, la *Rieuse* qui n'est qu'un portrait d'Anna Foucart, avaient déjà montré ce



Phot. Giraudon.

FIG. 514. — Carpeaux : La Flore des Tuileries (plâtre original).
(Musée du Trocadéro, Paris.)

dont il était capable en cette matière. Le buste de la *Marquise de La Valette*, femme de notre ambassadeur au Vatican, fut un des premiers de ses grands bustes mondains. En 1865, il allait faire celui de la *Princesse Mathilde*, dont on sait le caractère décoratif et la noble élégance. L'année d'avant, la vigoureuse effigie du notaire *Beauvois*, le « Vitellius de la Basoche », avait prouvé sa maîtrise si souple, en attendant les portraits du peintre *Giraud*, de l'architecte *Garnier*, du *Marquis de Laborde*, de *Gérôme* et d'*Alexandre Dumas*, ou la délicieuse et piquante *Mademoiselle Fiocre*. En 1865, l'impératrice lui faisait demander la statue du Prince impérial, et, peu de temps après, on lui commandait la décoration de la façade Sud du pavillon de Flore.

Dans celle-ci, il revenait, pour le fronton, à ses souvenirs michel-

angesques dans les deux figures de l'*Agriculture* et des *Sciences*, tout inspirées des allégories de la chapelle des Médicis. Une *France impériale portant la lumière dans le monde*, qui les domine, est assez tourmentée et déclamatoire; mais, au-dessous, un bas-relief, dont l'utilité n'était peut-être pas absolue sur cette façade surchargée et compliquée à plaisir, est, en lui-même, un véritable chef-d'œuvre. C'est le groupe gracieux et animé de la *Flore*; au centre, une jeune femme épanouie, aux formes souples et pleines, à demi agenouillée, autour d'elle une ronde d'enfants charnus et joyeux qui rappellent à la fois ceux de Clodion et ceux de Donatello.

Un peu plus tard et dans le même sentiment où reparaît quelque chose de la fougue et de la plantureuse vitalité du grand Flamand Rubens dont il avait peut-être hérité d'une part du tempérament, dont il avait senti en tout cas l'influence certaine, il composait pour la façade de l'Opéra de Garnier le fameux groupe de *La Danse*, où éclatent l'exubérance joyeuse, la vie intense, le rythme entraînant, un peu insoucieux toutefois des lignes de l'architecture à laquelle il vient s'appliquer comme un magnifique hors-d'œuvre. L'œuvre fit scandale, plus pour son allure débridée, que nous excusons, que pour sa conception plastique, qui, elle, reste discutable. Mais la qualité du modeleur prodigieux, du pétrisseur de glaise et de l'animateur merveilleux des formes humaines qu'est Carpeaux y apparaît avec intensité.

La Danse était à peine achevée que Carpeaux songeait au groupe des *Quatre parties du monde* soutenant et faisant tourner la sphère céleste. Il ne le réalisa qu'après la guerre de 1870, pour la fontaine des jardins de l'Observatoire, et ce fut la dernière grande œuvre de ce génie ardent, de ce travailleur forcené. Il semble qu'il y ait mis, quelque critique que l'œuvre ait subie de son temps, un sens monumental plus parfait, une grandeur plus simple que dans *La Danse*, bien que la souplesse des formes vivantes et agissantes y apparaisse toujours au premier plan de ses préoccupations.

En dix ou quinze ans, Carpeaux avait accumulé les œuvres les plus significatives, et certainement les plus nouvelles de sa génération; à peine Clésinger l'avait-il précédé dans cette voie de la sculpture mouvementée et brillante avec sa *Femme au serpent* de 1847 et sa *Bacchante*, pour retomber ensuite dans un classicisme assez banal. Il avait créé une formule nouvelle et émancipé définitivement la sculpture du terrible moule constitué sous le Premier Empire. Il s'éteint à quarante-huit ans, épuisé par une jeunesse laborieuse et pénible, une activité débordante pendant les années de l'âge mûr et du succès, par une maladie terrible aussi qui rendit ses dernières années douloureuses et angoissées. Les milieux officiels et mondains lui ont fait fête, mais l'Académie lui est restée fermée. Il ne laisse pour ainsi dire aucun élève.

LA SUITE DE CARPEAUX

Son exemple toutefois va être fécond : ses contemporains que l'École ne retient pas dans ses liens, les cadets qui l'ont suivi à Rome vont subir l'influence de ses créations et l'ascendant de son génie; les recherches de vérité et de vie individuelle se multiplient autour de lui et après lui. Le portrait sculpté lui doit une véritable renaissance : un modelé plus sensible, une accentuation plus aiguë des lignes, une grâce plus mouvementée dans la présentation vont marquer la postérité de cette série de figures dont quelques-unes ont retrouvé les qualités éminentes des grands portraitistes du XVIIIe siècle.



Phot. Giraudon.

Fig. 515. — Falguière : La Femme au paon (marbre). (Musée de Toulouse.)

Mais c'est surtout dans la conception des figures aux arabesques mouvementées, au modelé plus frémissant que son action se fait sentir. Un de ses compatriotes valenciennois, qui recueillera la tâche de finir le monument en forme de fontaine que leur commune patrie veut élever à la mémoire du plus glorieux de ses enfants, à Watteau, et que Carpeaux n'a guère pu qu'esquisser, Ernest-Eugène Hiolle, né en 1834, avait affirmé dans ses travaux personnels, dans son *Narcisse* de 1869, son *Arion monté sur le dauphin* de 1870, dans son mémorial de la guerre élevé à Cambrai, un sentiment gracieux et puissant des formes mâles et jeunes aux mouvements souples, au modelé précis et vivant. Sans grande puissance d'invention, Hiolle est un exécutant de premier ordre, dont les esquisses conservées à Valenciennes, moins vives et pétillantes toutefois que celles de Carpeaux, accusent le tempérament puissant. Il allait du reste disparaître aussi prématurément, en 1886, à cinquante-deux ans.

Eugène Delaplanche (1836-1891) avait un talent plus délicat et pour ainsi dire plus féminin. Il avait travaillé dès avant son séjour à Rome à la décoration de l'hôtel de la Païva à Paris, et le sentiment de l'art du Second Empire, élégant et facile, avec une pointe de sensualité et une tendance marquée à la complication des formes, persista chez lui. L'influence de Carpeaux n'est pas étrangère du reste à sa formation : témoin les statues de *La Musique* et de *La Danse* qui figurent à l'Opéra. Des nus féminins, comme ses deux *Ève*, des statues religieuses, comme sa *Sainte Agnès* et sa *Vierge au lis*, qui sont parmi les rares œuvres témoignant de quelque recherche personnelle dans un genre tombé dans l'imagerie banale, marquèrent sa note personnelle sensible et délicate, avec une nuance de tendresse spirituelle ou mystique très particulière.

Falguière, dont nous avons déjà cité le brillant début avec le *Vainqueur* de 1864, était à peine plus jeune que Carpeaux, étant né en 1831; mais il devait continuer une carrière honorée et glorieuse jusqu'en 1900. Toulousain, il apporta dans la sculpture, ainsi que son compatriote Antonin Mercié, né en 1845, et que M. Injalbert, qui naquit à Béziers la même année et continue aujourd'hui leur tradition, une verve abondante et facile de méridional, une sorte de joie dans la production et d'amour particulier pour les formes agissantes et mouvementées, que sa gracieuse statue d'adolescent courant de 1864 annonçait déjà, et que le gracieux *Hippomène* de M. Injalbert égalera un peu plus tard.

Le *Tarcisius martyr chrétien* de Falguière annonçait une inspiration plus grave et une qualité d'expression plus rare que nous ne retrouverons plus guère dans son œuvre. Le touchant *Saint Vincent de Paul* du Panthéon doit cependant être mis à part, lui aussi, dans cette série d'œuvres essentiellement païennes : *Nymphes*, *Bacchantes*, *Dianes*, *Femmes au paon*, *Danseuses*, d'une recherche de forme et de mouvement gracieuse et véridique, éclatants morceaux de nu féminin saisis sur le vif de la réalité la plus moderne, poussés parfois jusqu'à la copie quelque peu servile du modèle. De grands ensembles un peu vides, comme la Fontaine du Trocadéro en 1878, ou la Fontaine Sainte-Marie à Rouen en 1889, témoignent de ses attaches classiques; des statues historiques, comme son *Cardinal Lavigerie* et son *La Rochejacquelein*, rappellent l'art pompeux et théâtral de David d'Angers, cependant que des bustes sérieux et sensibles, qui vont de celui de la *Baronne Daumesnil* à celui de *Rodin*, témoignent de sa souplesse et de son habileté, prête à subir toute empreinte extérieure; car, parti du voisinage de Carpeaux, il aboutit vers 1900 dans celui de Rodin lui-même.

Antonin Mercié était à Rome au moment de la guerre de 1870; il y travaillait, en même temps qu'à son *David* que nous avons déjà cité, à un groupe compliqué de deux figures, rappelant dans sa conception initiale

les enlèvements classiques du XVIIe siècle et qui devint après la guerre le fameux *Gloria Victis* dont le succès s'affirma au Salon de 1874, en même temps que celui de *La Jeunesse* du tombeau de Henri Regnault, par Chapu, et pour les mêmes raisons. La qualité plastique cependant en était tout autre, et cette figure volante à peine posée sur un pied, comme les Nikés antiques, devait certainement beaucoup plus aux audaces nouvelles de la plastique à la Carpeaux qu'aux sages leçons de l'atelier Jouffroy. Peu de temps après (1877), Mercié donnait, pour remplacer le *Napoléon III* équestre de Barye au fronton du guichet des Saints-Pères du Louvre, le brillant haut-relief du *Génie des Arts*, où reparaît, avec une Renommée légère et gracieuse, un nerveux adolescent assez proche parent du *Génie de la Danse* de Carpeaux, qui cavalcade sur un cheval au galop, sans trop de souci de l'équilibre ni de la composition classique. Il semble que l'on retrouve dans une telle composition des réminiscences évidentes de l'art de la peinture que, du reste, Mercié, comme Falguière, pratiquait allègrement et avec brio.



Phot. Giraudon.

FIG. 316. — Puech : La Muse d'André Chénier (marbre). (Musée du Luxembourg, Paris.)

Le *Quand même* de 1882, qui est peut-être l'œuvre la plus populaire de l'artiste, accentue la recherche de l'effet théâtral et découpe sur le ciel une silhouette assez déchiquetée, le *Souvenir* pour le tombeau de Mme Charles Ferry, les allégories du tombeau de Baudry, le bas-relief du tombeau de Mme Miolan-Carvalho développèrent ces images de caractère pictural, exécutées avec une habileté prodigieuse, souples, ondoyantes, animées, où se perdait peut-être de plus en plus le sens proprement monumental de la sculpture, que les classiques de la génération précédente avaient encore hérité d'un Chaudet ou d'un Cartellier.

Le même sentiment se fait jour dans l'œuvre de M. INJALBERT et dans celle de M. PUECH. La grâce vivante des formes en mouvement, la composition souvent touffue et tourmentée, le mouvement accentué, les gestes compliqués s'allient au modelé délicat et souple, au sentiment souvent charmant des figures, comme la délicieuse *Bacchante au biniou* de l'un ou sa *Fontaine du Titan* à Béziers, ses faunes puissants d'un

classicisme turbulent et fantaisiste, comme la fine *Nymphe de la Seine* (1894) ou la sensible *Muse d'André Chénier* (1889) de l'autre.

LE NATURALISME

La personnalité de Jules Dalou est plus complexe et va nous introduire, pour une partie tout au moins de son œuvre, dans une recherche nouvelle que pratiquèrent aussi à certains moments quelques-uns des sculpteurs du groupe précédent, témoin *L'Éducation maternelle* de Delaplanche (1875) ou la vigoureuse *Porteuse de pain* de M. Coutan (1881). Il y avait longtemps que la peinture, à côté des évocations classiques ou des allégories irréelles, avait fait une place aux spectacles et aux types de la vie moderne; la sculpture ne s'y était décidée que bien rarement et timidement : les jeunes pêcheurs, les vendangeurs, les faucheurs nus étaient de pauvres essais en regard des vigoureuses études d'un Géricault, des compositions rustiques d'un Millet, ou des tableaux à programme d'un Courbet. Le naturalisme pictural pouvait, du reste, se réclamer de la peinture de genre d'autrefois, de celle d'un Chardin et d'un Le Nain, sans parler même des Flamands, des Hollandais ou des Espagnols, tandis que bien rares, depuis les *Travaux des Mois* des cathédrales, étaient les exemples anciens auxquels on pût penser en sculpture.



Phot. Giraudon.

Fig. 517. — Dalou : Liseuse (plâtre).
(Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

En Belgique, quelques sujets tirés de la réalité populaire apparaissent, témoignant peut-être de l'instinct réaliste de la race, entre 1870 et 1880; mais c'est avec l'œuvre de Constantin Meunier, un peintre venu tard à l'expression plastique, que les marteleurs, les puddleurs, les travailleurs de l'usine et de la mine, aussi bien que ceux des champs, vont prendre rang, vers 1885, dans le domaine de la sculpture. Notre Dalou, né en 1838, n'avait pas, du reste, attendu cet exemple. Au cours de ses débuts laborieux et difficiles, parmi des travaux sans grand intérêt pour des décorateurs et des industriels parisiens (il n'alla jamais à

Rome, mais il connut Carpeaux comme camarade et comme répétiteur à la petite École), il avait, vers l'âge de trente ans, modelé, d'après sa jeune femme, une charmante statue de *Brodeuse* qu'il envoya au Salon de 1870; un peu plus tard, après les événements de la Commune, auxquels il avait pris une part active aux côtés de Courbet, directeur des Beaux-Arts, il continuera à évoquer, alors qu'il sera réfugié en Angleterre,



Phot. Neurdein

FIG. 518. — Dalou : Triomphe de la République (bronze).
(Place de la Nation, Paris.)

dans une série d'œuvres familières inspirées par son entourage direct, des silhouettes de femmes assises, lisant ou travaillant, des paysannes allaitant, ou des figures plus graves enveloppées dans de grandes mantes provinciales aux plis gothiques.

Ses études de nu, ses projets pour une *Bacchanale* témoignent, pendant ce temps de labeur isolé et réfléchi, d'un souci de réalisme particulier qu'accentuent encore certaines visites faites en Belgique où il prend contact avec Rubens qu'il admire passionnément. Esthétique rubénienne un peu débordante, études académiques poussées dans le sens du réalisme le plus sincère, introduction d'éléments pris à même la

réalité contemporaine : tels sont les éléments dont se compose le projet de *Monument à la gloire de la République*, auquel il travaille dès avant son retour d'Angleterre et que, rentré en France après l'amnistie, il proposera au concours de 1879 ouvert par la Ville de Paris. Eliminé d'abord pour un manque de concordance avec les données du programme, le *Triomphe*, retenu pour une exécution postérieure, mit plus de vingt ans à se réaliser. Il se dressa seulement en plâtre en 1889, et dix ans plus tard, en bronze, sur la place de la Nation.



Fig. 519. — Dalou : Monument à Eugène Delacroix (bronze). (Jardin du Luxembourg, Paris.)

A côté du robuste forgeron qui symbolise *Le Travail* et de *La Justice* qui n'est qu'une femme moderne, bien des éléments de ce groupe de grande allure sont encore empruntés au répertoire classique; de même, dans le grand bas-relief de *La Fraternité*, dans le *Monument d'Eugène Delacroix*, et dans quelques grandes commandes particulières, Dalou sacrifia encore à l'allégorie et au style, mais avec une fougue, une ampleur robuste qui l'apparentent à Rubens et à Puget.

Ailleurs, c'est à la recherche de la vérité historique qu'il s'entraînait, comme dans son grand bas-relief pittoresque de la *Rencontre de Mirabeau et de Dreux-Brézé*, dans son buste de *Delacroix* ou ses statues de *Hoche* et de *Lavoisier* d'un caractère si fier et si pénétrant. Mais une étude intime et acharnée le ramenait toujours avec prédilection à ces motifs naturalistes qu'il avait inaugurés à Paris et à Londres, à ces figures populaires qu'il aimait, à ces types du monde des humbles auquel il appartenait lui-même de race et de cœur, et qu'il traitait avec la même forte conscience que ses portraits; plusieurs de ces derniers, d'ailleurs, sont des chefs-d'œuvre de vie profonde, non pas à la manière brillante et à l'emporte-pièce de Carpeaux, mais solidement et minutieusement établis :

le *Vacquerie*, le *Cresson*, l'*Albert Wolff* et tant d'autres. Il avait conçu enfin, dans les derniers temps de sa vie, un monument colossal à la gloire des travailleurs, uniquement inspiré de la réalité vivante. D'innombrables petites esquisses pieusement réunies dans le Musée de la Ville de Paris, où l'on a recueilli son héritage, peuvent en témoigner, avec quelques morceaux poussés à l'échelle monumentale, comme le grand *Paysan*, fondu après sa mort, qui le représente aujourd'hui au Louvre. Une fin relativement précoce interrompit son travail en 1902.

Autour de Dalou, les initiatives du même genre se multipliaient. Aubé, son contemporain, avec un tempérament analogue au sien, réalisa, après son *Dante* (1880) qui est une des plus jolies réussites de figure historique, un *Bailly* qui rappelle l'esprit du *Mirabeau*, et le groupe mouvementé et dramatique, un peu vulgaire, mais puissant, du *Gambetta* de la place du Carrousel. M. Alfred Boucher, après ses *Coureurs* savamment étudiés dans leur triple mouvement, donna sa *Faneuse* et sa *Terre* (1891). M. Camille Lefèvre fut, après la mort de Dalou, chargé de terminer plusieurs des monuments laissés en suspens, entre autres celui de l'automobiliste *Levassor*, avec son curieux essai de tableau de foule moderne. Son *Sculpteur* de la mairie d'Issy, son groupe intitulé *Dans la rue*, une puissante et souple *Maternité* l'avaient désigné pour cette tâche de confiance. Alexandre Charpentier s'ingéniait de son côté à grandir à l'échelle monumentale des sujets de genre comme son tableau des *Boulangers* ou celui de sa *Famille heureuse*. Un souffle puissant, un peu épais, avec une sorte de parti pris systématique à la Zola, anime ces entreprises dont nous retrouvons encore un équivalent significatif, vers le temps de l'Exposition de 1900, dans la frise du *Travail*, en grès, du sculpteur Guillot, pour la porte monumentale de Binet, pour cette porte que couronnait audacieusement *La Parisienne* en costume moderne de M. Moreau-Vauthier.



Phot. Giraudon.

Fig. 320. — Dalou : Buste du bâtonnier Cresson (marbre).

(Appartient à la famille Cresson.)

Vers le même temps, avec un parti pris de simplification et de résumé intelligent, opposé aux petitesses anecdotiques de beaucoup

d'autres qui, en acceptant ces formules, ne cherchaient qu'un moyen facile de se faire entendre d'un public moyen, M. Roger-Bloche, dans ses groupes de *L'Enfant* et du *Froid*, fit preuve, à plusieurs reprises, d'un sentiment pénétrant et poignant.

La plupart des sculpteurs que nous venons de citer s'étaient développés à l'écart, sinon de l'enseignement académique, au moins de l'École de Rome. En voici maintenant qui, ayant subi la discipline romaine, viennent néanmoins à cette inspiration moderne et réaliste



Phot. Braun et Cie.

Fig. 521. — Hippolyte Lefebvre : Les Jeunes aveugles (marbre).
(Musée du Luxembourg, Paris.)

que l'Ecole elle-même avait ignorée. M. Hippolyte Lefebvre, dès son envoi de Rome en 1896, s'attaque dans ses *Jeunes Aveugles* à un tableau de vie réelle où la recherche du sentiment s'allie heureusement à celle du pittoresque, et il donne, dans la suite, avec ses figures de *L'Été* et de *L'Hiver*, des allégories présentées suivant le mode naturaliste et revêtues du costume le plus exact du temps, de l'année même, tentative audacieuse quand il s'agit du costume féminin sujet aux variations multiples de la mode qui passe. M. Sicard qui, dans son *Agar* et son *Bon Samaritain*, était d'abord resté fidèle aux habitudes scolaires, tout en faisant preuve d'un talent loyal et robuste où le naturalisme était déjà comme en germe, osait, en 1905, inscrire dans le cadre rigide d'un fronton classique, au Lycée de jeunes filles de Tours, une gracieuse réunion de

jeunes filles dans un parc, en attendant que des commandes de monuments publics, comme celui du sénateur Barbey et celui de Bertagnat, lui fournissent l'occasion d'une étude directe des types populaires ou exotiques. Plus récemment, il trouvait dans le monument Clemenceau l'occasion d'évoquer les soldats de la Grande Guerre, tandis que l'entreprise colossale du *Monument à la Convention nationale* destiné au Panthéon le ramenait au réalisme historique et aux véhémences d'expression et de mouvement devant lesquelles Dalou jadis n'avait pas reculé. Le portrait, dans lequel il excelle enfin, l'a parfois conduit, comme dans un buste du naturaliste Fabre, à présenter de véritables figures en action, d'une vérité serrée et minutieuse.



Phot Roseman.

Fig. 522. — Sicard : Buste du naturaliste Fabre (bronze).

Enfin, peu d'années après, M. Henry Bouchard abordait délibérément, dès l'École de Rome, avec sa robuste franchise de bourguignon, les sujets ouvriers ou rustiques. Ses *Bardeurs de Fer*, son *Faucheur*, ses *Carriers*, plus tard son groupe colossal des *Bœufs au labour*, quantité d'autres œuvres plus menues sont l'aboutissement très personnel de la série entamée par Dalou et par Constantin Meunier. Il savait en même temps mettre dans l'évocation de figures historiques comme son Pierre de Montereau, son Claus Sluter, ou son Nicolas Rolin, un sens profond de la réalité historique et humaine.

Cette sculpture réaliste, du reste, n'offrait peut-être en elle-même qu'un champ d'inspiration assez limité; elle risquait d'aboutir aussi à des recherches un peu mesquines si elle n'était soutenue par un sens plastique très sûr et vivifiée par un large sentiment humain. Bien des œuvres plates ou insignifiantes ont, hélas! vu le jour en suivant cette direction esthétique. Quelques-unes sont de grand mérite cependant, comme les monuments commémoratifs de la guerre de M. Landowski ou de M. Bouchard, ou ceux, plus curieusement simplifiés encore, de M. Joachim Costa, de M. Lebourgeois, ou de M. Saupique. De curieuses tentatives se sont produites, d'ailleurs, dans la dernière génération, vers un réalisme

attendri et stylisé. Déjà nous avions noté, chez M. Roger-Bloche, un parti pris de simplification très particulier; c'est celui qui apparaît aussi chez M Fernand David dans son *Musicien*, sa *Consolation*, son *Aveugle*, ou chez des sculpteurs rustiques tels que MM. Nivet ou Niclausse dont l'œuvre, franchement et directement inspirée d'une nature avec laquelle ils se trouvent en contact permanent, vivant en province ou à la campagne, présente de plus des qualités d'interprétation personnelle tout à fait rares.



Fig. 523. — Bouchard : Claus Sluter.
(Musée de Dijon.)

Chez les réalistes par excellence que sont les animaliers, les mêmes tendances s'affirment, du reste, depuis quelque temps. L'art de M. Gardet, qui est le maître incontesté, à l'heure actuelle, de la tradition qui remonte à Barye et à Frémiet, se tempère de recherches nouvelles et ne se borne plus à poursuivre inlassablement la vérité anatomique profonde ou les apparences superficielles de l'animal. Après ses *Panthères* du Musée du Luxembourg, qui rappellent les fauves de Barye, et différents petits groupes d'animaux précis et spirituels comme ceux de Frémiet, il abordait, avec ses grands chiens danois de Chantilly en marbre gris, avec ses groupes de lions du parc de Vaux, avec les cerfs commandés par la Ville de Paris pour l'entrée du Bois de Boulogne, une recherche monumentale très caractérisée. Mais, tandis que d'autres, comme Navellier, Peter, Valton, Christophe, continuent, sur le mode en quelque sorte classique, la sculpture animalière, voici des recherches nouvelles de



Phot. Fiorillo.

Fig. 524. — Gardet : Lionnes (marbre).
(Parc de Vaux-le-Vicomte.)

formes résumées et puissantes, justes et spirituelles quand même, comme celles de M. Lebourgeois, de M. Pavie, ou de Mlle Poupelet, et surtout de cet artiste exquis et original que la critique et le public découvrirent vers l'âge de soixante ans et qui s'appelle François Pompon. Le grand *Ours blanc* paru au Salon d'automne en 1922, à côté de mainte autre création plus menue et familière, semble ouvrir une voie nouvelle qui tente particulièrement ceux de nos artistes qui s'acharnent laborieusement et patiemment à restituer en ce genre la technique des matières dures, tels M. Sandoz ou M. Mateo Hernandez.

RODIN

Pendant le dernier quart du XIXe siècle où se développait ce courant naturaliste, à côté du classicisme persistant et plus ou moins transformé dont nous avons parlé auparavant, se manifestait la personnalité d'un maître que nous devons faire intervenir ici comme ayant exercé une influence considérable et joui d'un prestige énorme dans sa génération. Il convient, d'ailleurs, de le considérer sans doute plutôt comme un génie isolé que comme un chef d'école : par une réaction évidente et assez rapide, l'art de Rodin fut passionnément discuté, admiré, suivi, puis combattu.



Phot. Arch phot. d'art et d'histoire.

Fig. 525. — Rodin : L'homme de l'âge d'airain (bronze).

(Musée du Luxembourg, Paris.)

Sorti, comme Dalou, du peuple de Paris, né en 1840, deux ans à peine après lui, Rodin eut, lui aussi, des débuts difficiles : il reçut l'enseignement de la « petite École », où il fut un moment en contact avec Carpeaux. Il passe à côté de l'enseignement académique et de l'École de Rome. Des besognes industrielles le retiennent. Il travaille avec Carrier-Belleuse à la Manufacture de Sèvres de 1864 à 1870 et s'emploie pour vivre à des travaux de décoration assez banals qu'il va continuer ensuite en Belgique après 1870. Il n'est pas tenté comme Dalou par le pur naturalisme. Mais, dès lors, quelques portraits serrés et puissants, surtout la magnifique étude de *L'Homme au nez cassé*, refusée au Salon de 1864, prouvent son instinct spontané de création plastique. Ce n'est, du reste, que plus de dix ans après qu'il l'affirme complètement avec une statue

modelée à Bruxelles de 1875 à 1877, exposée à Paris en plâtre en 1877, en bronze en 1880, sous le titre de *L'Age d'airain*, « simple étude sur le vif, reconnaît Léonce Bénédite, mais étude serrée, fidèle, émue, sans autre signification que l'image de la vie même ».

En 1880, installé à Paris, il donne en pendant à cette académie frémissante, qui avait fait crier au moulage sur nature, le modèle de son *Saint Jean-Baptiste prêchant*. Le naturalisme solide et minutieux de l'étude se compliquait cette fois de mouvement et d'expression. Rodin commen-



Phot. Bulloz.

FIG. 526. — Rodin : Les Bourgeois de Calais (plâtre).
(Musée Rodin, Paris.)

çait, avec ce morceau exceptionnel, cette série de figures agissantes aux gestes parfois outranciers et véhéments qui allait se poursuivre dans son œuvre.

En 1880 aussi, il recevait la commande, par le sous-secrétaire d'État Turquet, de la porte destinée au futur Musée des Arts décoratifs, qui devait être *La Porte de l'Enfer*. Comme Carpeaux dans son *Ugolin*, un dernier souffle de romantisme pousse Rodin vers l'épopée du Dante ; comme Carpeaux, il est attiré vers les formes michelangesques convulsées et tourmentées. Le futur *Penseur* qui domine la composition de la Porte est une inspiration, ou une rencontre évidente avec l'*Ugolin*, et l'*Adam* de 1881, l'*Ève*, qui allait suivre bientôt, se crispent et se convulsent



Phot. Giraudon.
Fig. 327. — Rodin :
Buste de Dalou (bronze).
(Musée du Luxembourg, Paris.)

avec des recherches d'expression qui rappellent à la fois Michel-Ange et les violences concertées du romantisme. Mais, chez Rodin, c'est surtout affaire d'instinct et de trouvaille plastique plus que raisonnement et réminiscence. Son tempérament éclate et déborde, et même lorsqu'il s'attaque, comme il le fait fréquemment vers ce temps, au portrait, il accuse naturellement le caractère au détriment parfois de la pure ressemblance; ce ne sont plus des portraits immobiles, mais des effigies parlantes et agissantes, des têtes d'expression, où la passion éclate comme dans ses études de nu, que les bustes de *J.-P. Laurens*, de *Dalou*, de *Legros*, de *Victor Hugo* et l'incomparable *Madame Vicunha* de 1889. Discuté, attaqué, mais déjà presque célèbre, il ne put obtenir la commande du groupe de *La Défense de Paris* pour lequel le talent honnête de Barrias l'emporta sur lui. Il réussit cependant en 1884 à avoir celle des *Bourgeois de Calais*, qu'il mit dix ans à réaliser. Mais Rodin était peu fait, à vrai dire, pour ce genre de restitution, et il faut avouer que ses *Bourgeois*, qui sont d'une humanité si grandiose, de gestes et d'attitudes si variés et si justes, manquent totalement de vraisemblance historique; il faut reconnaître de même que la composition si personnelle du groupe est assez décousue et chaotique. Quant à son *Claude Lorrain* (1883) et à son *Bastien Lepage*, ils sont d'une silhouette singulièrement tourmentée, et inutilement compliquée.



Phot. Giraudon.
Fig. 328. — Rodin :
Buste de Madame Vicunha (marbre).
(Musée du Luxembourg, Paris.)

La composition de *La Porte*

de l'Enfer, picturale et encombrée, était d'ailleurs aussi contestable. Ce fut pour Rodin, comme le tombeau de Jules II pour Michel-Ange, la « tragédie de sa vie », et l'œuvre, pour laquelle tant d'études vibrantes de passion furent exécutées, resta inachevée. Le *Victor Hugo* dont il reçut la commande en 1899 pour le Panthéon ne fut jamais non plus complètement réalisé. Le poète devait être représenté « imposant silence aux bruits du monde pour écouter les voix de la Muse tragique et de la Méditation ». La statue principale seule fut placée au Palais-Royal en 1905. La figure pensive et impérieuse, avec son geste qui jaillit, inattendu et définitif, commandant aux éléments, est, d'ailleurs, un chef-d'œuvre.



Fig. 529. — Rodin : Athlète au repos (bronze).
(Collection Max Leclerc, Paris.)

Le *Balzac* qui fit scandale au Salon de 1898 était encore plus sommaire. Malgré la protestation véhémente des amis de Rodin, la Société des Gens de Lettres le refusa. C'était une ébauche puissante et sommaire où l'artiste avait tenté d'évoquer la physionomie morale de son modèle plus que d'en restituer la figure dans sa vérité minutieuse et exacte. Dès ce moment, du reste, soutenu par l'enthousiasme impatient de ses admirateurs, Rodin arrivait à se contenter d'indications puissantes, de gestes ébauchés magnifiques, de formes souples et expressives à demi engagées dans la matière. Il semblait que celle-ci se fût animée sous son pouce de modeleur génial, mais que ni l'équilibre de la figure qu'il réalisait souvent après coup, en calant la figure pour la présenter, ni sa traduction à une échelle donnée, qu'il abandonnait volontiers aux praticiens, ou au grandissement mathématique, ne l'intéressassent réellement. Mais c'était avant tout une sculpture admirablement expressive que celle de ces groupes tant de fois repris et variés des *Baisers*, que ces enlacements formidables de *La Porte de l'Enfer*, ou ces voluptueuses esquisses multipliées à satiété; de préoccupation monumentale réelle, quoi qu'on en ait dit, pas de trace; partout, dans les visages ou dans les corps, la poursuite de la vie frémissante et passionnée jusqu'à l'extrême tension de la volonté. Ainsi, vers le même temps, dans un autre domaine les

impressionnistes s'acharnaient, jusqu'aux extrêmes limites du possible, à la traduction des nuances et des vibrations de l'atmosphère, négligeant la construction, la solidité, l'harmonie de composition des éléments mis en œuvre, et appelant par cela même la réaction, qui n'allait pas tarder à venir, des constructeurs et des stylistes.

LE RETOUR AU STYLE

Le naturalisme pur, que le sentiment public a fini par accepter et dont la facile compréhension maintient le succès, dont les recettes s'adaptent aisément par exemple au désir de commémoration des événements tragiques ou glorieux, comme aussi l' « expressionnisme » passionné dérivé de Carpeaux, et exalté par le génie de Rodin, ne constituent ni l'un ni l'autre les stades définitifs de l'art plastique contemporain. Dès avant 1900, certains sculpteurs tendent à la recherche du style, de l'expression réfléchie, de la pensée et du sentiment simplement traduits, que d'aucuns n'avaient eu garde, du reste, de négliger dès longtemps.



Phot. Giraudon.

Fig. 550. — Dampt : Le Baiser de l'aïeule.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

Des figures simples et émues comme le *Souvenir* de Paul Dubois ou la *Pensée* de Gustave Michel ne témoignent-elles pas déjà de cette tendance profonde? Le bon sculpteur Alfred Lenoir, que son esprit cultivé et une tradition familiale inclinaient vers l'étude et le goût de nos monuments médiévaux, en fut aussi un des représentants. Dalou lui-même, à la fin de sa vie, calmant les ardeurs généreuses de ses premières compositions d'un classicisme un peu ronflant, atténuant la recherche impérieuse de la vérité qui le passionnait, n'a-t-il pas, dans le *Monument Scheurer-Kestner*, qui fut une de ses dernières œuvres, sacrifié à ce goût nouveau de calme et de dignité monumentale? Théodore Rivière, un Toulousain pourtant, spécialisé longtemps dans la statuette pittoresque et mouvementée, n'a-t-il pas donné, vers la fin de sa vie,

dans son groupe des *Deux Douleurs*, une composition d'une sévérité et d'un sentiment presque gothiques! M. Dampt, qui fut, par son origine et par ses traditions, par son métier impeccable de bon ouvrier des matières les plus diverses, un réaliste certain, n'a-t-il pas adouci, détendu, pénétré d'un sentiment intense quelques-uns de ses morceaux les plus célèbres, tel *Le Baiser de l'aïeule*, et composé comme des figures destinées à la grande décoration certaines de ses délicieuses figurines de bois et d'ivoire, telle *La Paix du Foyer* du Musée des Arts décoratifs? Parti du voisinage de Dalou, et passionnément admirateur de Rodin, un artiste indépendant comme Pierre Roche, avait, en cherchant à se plier à certaines formules décoratives de tout ordre, témoigné d'une préoccupation singulière d'adaptation de son art souple et subtil aux données de la vie moderne et créé certains spécimens de sculpture monumentale qui sont la partie la plus originale et la plus solide de son œuvre.



Phot. comm. par M. Vitry

Fig. 551. — Bartholomé : Jeune fille se coiffant (pierre). (Collection particulière.)

Mais c'est dans l'œuvre de M. Bartholomé que la recherche que nous indiquons s'est peut-être exprimée le plus complètement. Né en 1848, et de formation toute particulière, sans rien de scolaire ni d'académique, cet artiste peut être considéré cependant comme parti du réalisme. Ami de Degas et peintre lui-même jusqu'à quarante ans passés, auteur de tableaux d'une intimité discrète et délicate, il se tourne brusquement vers la sculpture sous le coup d'une grande douleur qui le fait s'adonner, avec une passion exclusive, à l'exécution du tombeau de sa femme : un Christ en croix surmontant un groupe de deux figures modernes enlacées dans un baiser suprême, au cimetière de Bouillant, près de Crépy-en-Valois, puis à un vaste monument dédié aux Morts en général. Mais le caractère vrai de son art et de ses origines plastiques échapperait sans nul doute si l'on ne considérait que celui-ci et si l'on négligeait ses premiers portraits conçus comme des figures de genre (portrait de *Mme Forain* par exemple), ses statuettes modernes, ses baigneuses ingénues d'abord et saisies sur le vif comme des études de Degas, de plus en plus stylisées par la suite, tout en gardant comme



Phot. Neurdein.

Fig. 332. — Bartholomé : Monument aux Morts (pierre).

(Cimetière du Père-Lachaise, Paris.)

point de départ une étude naturaliste aussi peu scolaire que possible et sans aucun rapport avec le modèle d'atelier ou le modèle antique.

C'est de la même façon qu'il allait concevoir et modeler les figures de son *Monument aux Morts*, passant, sans intermédiaire aucun, de la vision directe de la nature à la recherche réfléchie et volontaire du style; il y a, du reste, plus de pensée peut-être en lui que d'instinct proprement dit et nous sommes extrêmement loin ici de l'art spontané et instinctif d'un pétrisseur de glaise comme Carpeaux ou comme Rodin. M. Bartholomé s'est toutefois créé une technique personnelle où le souvenir des



Phot. L. Molly.

Fig. 333. — Landowski et Bouchard :
Partie centrale du Monument de la Réforme à Genève (pierre).
(Jardin des Bastions, Genève.)

vieux imagiers gothiques compte beaucoup plus que celui des marbriers gréco-romains ou des modeleurs de l'École.

C'est en 1891 qu'apparurent au Salon les premiers fragments du *Monument aux Morts*; en 1895 le modèle était complet, en 1899 il était exécuté définitivement en pierre au flanc de la colline du Père-Lachaise. C'est un des plus nobles efforts d'art que la sculpture moderne puisse enregistrer et l'un des ensembles les plus réussis par la juste appropriation du sentiment de l'artiste à l'objet même qu'il se proposait, par l'adaptation monumentale raisonnée et volontaire au site choisi par lui.

Au centre, le couple humain s'enfonce dans la nuit du tombeau, laissant de chaque côté de la porte symbolique les divers représentants de l'humanité douloureuse, épuisés ou pleins de vie encore et de



Fig. 334. — Bourdelle : Sir James Frazer (bronze).

passion, effrayés ou résignés à l'approche de l'infini, priant, gémissant, ou se retournant avec sérénité pour envoyer un baiser d'adieu à la vie qui fut bonne et douce. Au-dessous, dans une espèce d'enfeu sépulcral, sur le couple humain couché dans le tombeau, on voit un génie consolateur étendre ses bras miséricordieux. « Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre et de la mort, une lumière resplendit », dit l'inscription.

Un groupe colossal d'*Adam et Ève*, qui suivit la réalisation du *Monument aux Morts*, semble une reprise du thème du couple humain agrandi et considéré à un autre moment de son histoire. Nombre de monuments funéraires furent commandés dans la suite à l'homme dont l'émotion grave avait touché tant d'esprits et de cœurs. Celui d'*Henri Meilhac*, au cimetière Montmartre, est un des plus simples et des plus touchants. Le thème proposé aux méditations de l'artiste, pour le *Monument à Jean-Jacques Rousseau* destiné au Panthéon, que la Révolution n'avait pu réaliser, aboutit, d'autre part, à une composition originale et harmonieuse : cinq figures, *La Philosophie* entre *La Nature* et *La Vérité* d'une part, *La Gloire* et *La Musique* de l'autre, d'une conception plastique aussi personnelle que l'agencement de l'ensemble.

L'auteur fut moins heureux avec quelques autres monuments de



Phot. Salaün.

Fig. 335. — Bourdelle : L'Épopée polonaise (plâtre).

composition plus banale, peut-être imposée, comme le *Sardou* de la Place de la Madeleine, ou le *Monument aux avocats* du Palais de Justice. Quant à la figure de *Paris 1914-1918*, elle a été vivement discutée tant pour son emplacement que pour sa réalisation plastique. Son demi-réalisme déroute quelque peu ; son mouvement assez théâtral concorde difficilement aussi avec la recherche de cette simplicité monumentale dont son auteur semble cependant l'un des promoteurs et que nous retrouvons heureusement dans une autre statue presque colossale, exécutée pendant la guerre pour la ville de Soissons, figure assise d'une grâce majestueuse, qui reprend, sans pastiche et sans lourde virtuosité, le type des statues de villes de l'art classique.



Fig. 536. — Bourdelle : Hêraklès archer.
(Collection Max Leclerc, Paris.)

M. Bartholomé, quelle que soit l'autorité de son esprit et de son caractère, restera sans doute aussi un isolé; mais bien des recherches de la sculpture la plus moderne se rapprochent singulièrement des siennes, mêlées à l'action efficace de la sculpture vivante, expressive et passionnée de Rodin qui a contribué à émanciper la production contemporaine des règles étroites, des poncifs rebattus et des procédés invariables. Les sculpteurs qui avaient travaillé dans l'atelier de Rodin et subi d'abord son emprise, s'en sont éloignés nettement par la suite, tels MM. Bourdelle et Despiau, et se sont rapprochés davantage de ces tendances au style dans la conception des figures isolées ou des ensembles monumentaux que nous notions tout à l'heure. Desbois, qui l'a côtoyé, a gardé son indépendance, sa manière savante et souple, à laquelle nous devons sa *Léda*, sa *Femme à l'arc* et sa *Peinture* du monument Puvis de Chavannes. Trop sensibles pour lui échapper entièrement, les « romains » émancipés, tels que MM. Landowski ou Bouchard, ont continué parallèlement leurs recherches personnelles, soutenus par un métier et

une éducation venus d'ailleurs. Landowski en particulier, dont *Les Fils de Caïn*, avec leurs gestes accentués, leurs formes frustes et ressenties, pouvaient trahir quelque lointaine parenté avec le *Saint Jean-Baptiste*, s'est développé avec une variété féconde, tantôt vers la grâce et le charme, tantôt vers le sentiment et l'émotion dans certains monuments de guerre, tantôt vers une sorte de lyrisme abondant et plein de ressources variées, dans cette décoration rêvée pour un temple de l'Humanité qu'il proposait à l'Exposition de 1925. Mais déjà, avant 1914, dans le grand *Monument à la gloire de la Réforme* dressé à Genève par la collaboration des deux artistes, apparaissait en pleine lumière un souci exceptionnel d'ordonnance monumentale; un parti pris de stylisation et d'équilibre se faisait jour, qui frappe et s'impose.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.
Fig. 557. — Despiau : Bacchante (pierre). (Saint-Nazaire.)

L'œuvre, dès aujourd'hui considérable, de M. Bourdelle est pleine aussi d'ampleur et de variété. Elle a des origines scolaires, puis une période « rodinesque »; elle témoigne d'une fougue de tempérament et d'une ardeur de recherche singulières. Elle offrit, un moment, des contrastes étonnants de délicatesses sentimentales et de brutalités outrancières, mais c'est délibérément vers la recherche monumentale qu'elle s'oriente depuis une quinzaine d'années, avec les bas-reliefs capitaux du théâtre des Champs-Élysées, les portraits résumés et stylisés où la science du caractère et de l'expression héritée de Rodin se tempère d'une volonté nouvelle d'agrandissement et de simplification. Bourdelle ne renonce pas, du reste, à ce que ses devanciers plus lointains lui ont appris. Son *Épopée polonaise* pour le monument Mickiewicz a l'énergie farouche et le mouvement ardent de *La Marseillaise* de Rude. Ses figures mythologiques, son *Héraklès archer* ou son *Centaure mourant*, sont d'un sentiment antique, d'une recherche ingénieuse et personnelle, en même temps que d'une vérité de mouvement saisissante.

M. Despiau s'est concentré, lui, au sortir de l'atelier de Rodin, dans

une recherche d'art raffiné, de modelé sensible et délicat. D'assez nombreux bustes précis et purs, quelques figures longuement travaillées, ont suffi à établir son autorité. Elles sont sans virtuosité ni académique ni d'aucune autre sorte, telle sa femme nue debout, dénommée *Bacchante*, dont la pierre, commandée par l'État, a figuré à l'Exposition de 1925.

Plus puissant peut-être, plus indépendant surtout, et plus simple, M. Aristide MAILLOL s'est imposé par un génie robuste et sans autre ambition que de réaliser un certain nombre de figures savoureuses et pleines,



Phot. Librairie de France.

FIG. 538. — Poisson : Monument aux Morts du Havre.

d'un style spontanément monumental en quelque sorte, et des séries de figurines aux formes un peu lourdes, mais saines et débordantes de vitalité charnelle. C'est un art ingénu et sans précédent en apparence, qui rappelle certains essais sculpturaux, une *Aphrodite tenant la pomme* en particulier, dus au grand peintre Renoir, mais qui se rattache néanmoins en grande partie, par la vigueur de l'étude de plus en plus simplement et robustement conduite, à Rodin, à Dalou et à Carpeaux.

La réaction est plus nette que chez MM. Bourdelle, Despiau et Maillol, où le fond de naturalisme est encore évident, si nous passons au groupe des néo-classiques purs, dont les uns, formés à l'école de

Rome, tels MM. Gaumont ou Lejeune, nous ramènent peut-être, plus ou moins consciemment, vers des formules « canoviennes » épurées et humanisées à la fois, pénétrées d'intelligence et de sentiment. Une grande page monumentale comme celle que M. Gaumont vient d'installer à la mémoire des morts de la guerre dans l'hôtel de ville de Tours, prouve l'ampleur de ses vues d'ensemble et sa puissance de réalisation. Un des monuments les plus complets et les plus harmonieux que la guerre ait suscités est celui du Havre, dû à M. Poisson. Classique de tendance, bien que l'auteur ne soit pas romain d'origine, reprenant les thèmes consacrés de l'allégorie et les procédés d'exécution large et souple de nos sculpteurs classiques antérieurs au XIXe siècle, sans tomber dans le poncif, usant au besoin des souvenirs médiévaux en même temps que des accents les plus modernes, M. Poisson a réalisé là une œuvre de style et de caractère qui marquera certainement un stade nouveau dans notre évolution.



Phot. Giraudon.

Fig. 339. — Joseph Bernard : Jeune fille à la fontaine (bronze).

(Musée du Luxembourg, Paris.)

Il y a moins de certitude dans l'œuvre, encore à peine commencée peut-être, du reste, de MM. Jeanniot, Traverse ou Pierre Lenoir, où tantôt des élégances un peu précieuses et affectées, tantôt des lourdeurs inattendues viennent compromettre l'impression d'harmonie réelle et de pondération qui s'en dégage.

On rencontre quelquefois aussi de ces partis pris, ou de ces négligences volontaires dans les figures de M. Joseph Bernard, mais celui-ci est arrivé, avec une recherche volontaire et une patience déjà longue, à une maîtrise qui en fait un des représentants essentiels de la génération actuelle. Après son *Monument à Michel Servet* de Vienne, qui tenait encore de la sculpture expressive et présentait même quelque absence de pondération dans la composition, il est arrivé, soit dans ses figures isolées comme la *Jeune fille à la fontaine*, soit dans ses grandes frises de musiciens et de danseurs, à un art plein d'aisance et de charme, de rythme et d'harmonie, d'une vérité suffisante de formes et de mouvements, d'une généralité qui l'élève au-dessus de l'anecdote et qui l'approprie merveilleusement à son rôle décoratif et monumental.

BIBLIOGRAPHIE

I. **Ouvrages généraux sur la sculpture du XIXe siècle.** — Émeric David. *Histoire de la sculpture française*, 1859. — Louis Gonse. *La sculpture française depuis le XIVe siècle*, Paris, 1895. — Stanislas Lami. *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, XIXe siècle*, 4 vol., Paris, 1914-1921. — L. Bénédite. *Les sculpteurs français contemporains*, Paris, 1901. — André Michel. La sculpture à l'Exposition universelle, *Gazette des Beaux-Arts*, 1889. — Eug. Guilllaume. La sculpture française du siècle, *Ibid.*, 1900. — André Fontainas et L. Vauxcelles. *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours. La Sculpture*, Paris [1922]. — D. Cady Eaton. *A handbook of modern french sculpture*, New-York, 1913.

Barbet de Jouy. *Catalogue des sculptures modernes du Louvre*, 1855-1875. — Paul Vitry et Marcel Aubert. *Id.*, 1922. — *Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris*, 1877 et suiv. — *Catalogue de l'Exposition centennale de l'art français*, 1900. — H. Jouin. Autographes de sculpteurs, *Nouv. arch. art. fr.*, 1887. — Lettres inédites d'artistes français, *Ibid.*, 1887. — La sculpture dans les cimetières de Paris, *Ibid.*, 1897. — Louis Gonse. *Les chefs-d'œuvre des musées de France. Sculpture*, 1904. — G. Planche. *Portraits d'artistes peintres et sculpteurs*, 1853. — Jean Gigoux. *Causeries sur les artistes de mon temps*, 1885. — M. Gauthier. *Portraits contemporains*, 1874. — Victor Fournel. *Les artistes français contemporains*, 1884. — Jules Claretie. *Peintres et sculpteurs contemporains*, 1882 et suiv. — Jules Martin. *Nos peintres et sculpteurs*, 1897. — Jules Guiffrey. Les membres de l'Académie des Beaux-Arts, *Arch. de l'art français*, 1910. — Quatremère de Quincy. *Recueil de notices historiques*.

II. **Monographies et études diverses.** — ***Sculpteurs de l'Empire et de la Restauration*** : Ernest Chesneau. *Peintres et statuaires romantiques*, 1880. — L. Barbarin. *Étude sur Bosio, sa vie et son œuvre*, 1910.

Pradier : Aug. Michaut. *James Pradier statuaire*, 1852. — Antoine Etex. *Pradier. Étude sur sa vie et ses ouvrages*, 1859.

David d'Angers : H. Jouin. *David d'Angers, sa vie, ses œuvres, ses écrits*, Paris, 2 vol., 1878. — *Le Musée David*, 1885. — *David d'Angers et ses relations littéraires*, 1890.

Rude : M. L. *Rude, sa vie, ses œuvres*, Paris, 1856. — Alexis Bertrand. *Rude*. — Louis de Fourcaud. *François Rude*, Paris, 1905. — Calmette. *François Rude*, Paris, s.d.

Barye : Eug. Guillaume. Préface au *Catalogue de l'Exposition Barye* [1889]. — Arsène Alexandre. *Barye*, 1889. — Léon Bonnat. Barye, *Gazette des Beaux-Arts*, 1889. — Ch. Saunier. *Barye*, 1925.

Carpeaux : Chesneau. *Le statuaire J.-B. Carpeaux*, 1880. — L. Riotor *Carpeaux*, s. d. — Paul Vitry. *Carpeaux*, 1912. — Victor Margueritte. *J.-B. Carpeaux*, 1914. — A. Mabille de Poncheville. *Carpeaux inconnu*, 1921. — *Carpeaux*, 1925.

Dalou : M. Dreyfous. *Dalou*, Paris, 1903.

Falguière : L. Bénédite. *Alexandre Falguière*, Paris, 1902.

Frémiet : E. Bricon. *Frémiet*.

Rodin : Judith Cladel. *Auguste Rodin. L'œuvre et l'homme*, Paris, 1903 — F. Lawton. *The life and work of Auguste Rodin*, Londres, 1903. — L. Maillard. *Rodin*, Paris, 1908. — L. Bénédite. *Rodin* (album), Paris, 1925; *Rodin*, Paris, 1926.



Fig. 340. — Maillol : Femme assise (pierre).
(Phot. Librairie de France.)

CHAPITRE XIII

LA PEINTURE FRANÇAISE DE 1848 A NOS JOURS[1]

L'unité factice que David avait su imposer, grâce à un tempérament de dictateur et au prestige de son génie, à l'école française de son temps, ne pouvait résister longtemps à l'individualisme effréné qui désagrège l'art moderne. Déjà sous son règne des dissidences se manifestent; quelques-uns de ses disciples les mieux doués s'insurgent. Son successeur Ingres s'évertue vainement à défendre le classicisme orthodoxe contre les hordes romantiques menées à l'assaut par Delacroix.

Cette scission profonde entre l'art classique et l'art révolutionnaire, l'art *officiel* et l'art *indépendant*, va s'accentuer dans la seconde moitié du XIXe siècle. Seulement les classiques n'auront plus la chance d'avoir à leur tête des chefs qui puissent se prévaloir de l'autorité d'un David ou d'un Ingres. Le génie change de camp. Sans doute, les peintres académiques, maîtres du Salon d'où ils expulsent systématiquement leurs adversaires, continuent à accaparer les faveurs, au détriment des novateurs honnis par la majorité des critiques. Mais leur réputation n'est que viagère, tandis que la gloire posthume de ces parias, de ces « Refusés », ne cesse de grandir. Plus nous prenons du recul, plus il nous apparaît avec évidence que les personnalités dominantes de notre École ne sont pas Baudry et Bouguereau, Gérôme et Meissonier, mais Daumier, Courbet, Manet, Degas, Renoir et Cézanne, Puvis et Monet. C'est autour de ces grandes figures, remises définitivement à leur place par la fameuse Exposition Centennale de 1900, que gravite toute la peinture française moderne et même — peut-on ajouter — celle du monde entier.

Sans accabler d'un injuste mépris tous les peintres académiques, dont plusieurs ont su mériter leur réputation, l'historien de la peinture

1. Par M. Louis Réau.

française doit tenir compte de ce prodigieux renversement des valeurs, et replacer au premier plan les novateurs qui ont été de leur vivant persécutés comme hérétiques : d'autant plus que, si l'on y regarde d'assez près pour n'être pas dupe des apparences, on constate que ces prétendus révolutionnaires représentent beaucoup plus fidèlement que les champions patentés du classicisme la vraie tradition de l'art français[1].

I. — LE RÉALISME

Ce qui caractérise la peinture française sous le Second Empire, entre les deux Révolutions de 1848 et de 1870, c'est le triomphe du *réalisme*. Il nous faut donc définir ce terme lancé par l'écrivain Champfleury.

Esthétiquement parlant, le réalisme est le contraire de l'idéalisme et consiste à reproduire les choses telles qu'elles sont, sans prétendre les épurer, les ennoblir ou les embellir par le travail de l'esprit. L'artiste ne doit représenter que ce qu'il a vu. C'est ce que Courbet exprimait avec une irrévérence de gavroche en gouaillant : « Si vous voulez que je vous fasse des déesses, montrez-moi z'en ».

D'un point de vue historique, le réalisme nous apparaît avant tout comme une réaction contre les excès du romantisme. A l'exception de sa *Barricade* de 1830, qui est un cas unique dans son œuvre, Delacroix n'a traité que des sujets puisés dans le passé ou dans l'Orient qui était à ses yeux une survivance du monde antique. Courbet et après lui les impressionnistes ne se soucient plus d'évoquer par le pinceau les scènes de la légende et de l'histoire ou d'illustrer les visions des poètes : leur seule ambition est de peindre leur temps.

A vrai dire cette conception n'a rien de nouveau. Les Hollandais du XVIIe siècle avaient déjà fait le portrait de leur pays. Géricault, dans son *Radeau de la Méduse*, avait amplifié aux proportions d'un tableau d'histoire un simple fait-divers contemporain. Enfin les paysagistes de l'école de Barbizon avaient déjà substitué aux paysages héroïques de la Campagne de Rome la représentation fidèle des forêts de l'Ile-de-France.

Le courant réaliste est donc bien antérieur à la Révolution de 1848. Mais il se renforce grâce à l'action combinée de plusieurs causes de nature très diverse : les événements politiques qui substituent au règne de

1. Le même travail de revision devrait être accompli au Musée du Luxembourg, auquel on a pu reprocher de faire plus de place à l'art officiel qu'à l'art vivant. Certains musées étrangers, par exemple la National-Galerie de Berlin et les deux Musées d'art moderne de Moscou (anc. Coll. Chtchoukine et Morozov), donnent une idée plus exacte de l'art français.

la bourgeoisie cultivée du temps de Louis-Philippe la dictature momentanée de l'ouvrier, — l'invention de la photographie, mise au point à partir de 1840 par Niepce et Daguerre, merveilleux auxiliaire de la peinture qui s'efforcera de l'utiliser ou de rivaliser avec elle, encore que l'Institut objecte que le daguerréotype est « la négation du sentiment de l'idéal », — enfin l'influence de l'école espagnole.

C'est un fait bien curieux à observer que chaque état de la peinture française est renforcé, sinon déterminé par l'action d'une école étrangère : influence italienne sur l'école versaillaise de Le Brun, flamande sur l'école parisienne de Watteau, anglaise sur les romantiques. Nos réalistes ont subi surtout l'ascendant des maîtres espagnols, vers lesquels ils se sentaient portés par de secrètes affinités. Plus soucieux de force que de délicatesse, ils s'approprient la manière noire de Ribera, ses effets d'éclairage outrés. Très peu d'entre eux avaient franchi les Pyrénées, et l'on sait que les trois quarts des tableaux hispaniques de Manet sont antérieurs à son voyage en Espagne. C'est donc à Paris que s'est exercée cette influence, par l'intermédiaire des chefs-d'œuvre arrachés aux couvents et aux églises par les généraux de Napoléon et surtout grâce au *Musée espagnol* de Louis-Philippe, si fâcheusement dispersé après la Révolution de 1848, qui fut pour les artistes de cette génération un peu ce qu'avait été le *Musée Napoléon* pour Gros et Delacroix.

A ce naturalisme contenu en germe dans l'œuvre de Géricault et fomenté par l'exemple des maîtres espagnols, la génération de 1848 joint une tendance démocratique et humanitaire qui introduit dans l'art de ce temps, résolument hostile à toute « littérature », un élément proprement littéraire. L'esthétique du socialiste Proudhon n'est pas en somme si différente de celle de J.-J. Rousseau, et c'est ce qui explique que les *Casseurs de pierres* de Courbet, réquisitoire contre les injustices sociales, nous apparaissent comme la suite des prédications de Greuze. A l'*art pour l'art* des romantiques, les réalistes veulent substituer l'*art pour le peuple* : cette préoccupation a hanté les trois plus grands d'entre eux : Daumier et Millet aussi bien que Courbet.

Honoré Daumier (1808-1879). — Marseillais d'origine, mais transplanté tout jeune à Paris, ce grand peintre a été considéré longtemps comme un simple lithographe et relégué dans la classe des caricaturistes : c'est en vain qu'on chercherait son nom dans les histoires de la peinture française antérieures à l'Exposition Centennale de 1900, qui le classa définitivement parmi les maîtres. Toutefois, il ne faudrait pas croire que le xx[e] siècle ait eu le mérite de le découvrir. Ses contemporains avaient parfaitement conscience de son génie. N'est-ce pas Balzac qui disait : « Ce gaillard-là a du Michel-Ange sous la peau », et Baude-

laire ne lui a-t-il pas rendu le plus éloquent hommage dans son étude si pénétrante sur *Le Rire*, où il ne craint pas de le définir « un des hommes les plus importants, non seulement de la caricature, mais encore de l'art moderne »? Il dessine, ajoute-t-il, comme les grands maîtres. Toutes ses figures sont bien d'aplomb, toujours dans un mouvement vrai. Son dessin est naturellement coloré. Ses lithographies et ses dessins sur bois éveillent des idées de couleur.

Les peintres ne sont pas moins enthousiastes que les écrivains. Dans ses *Causeries sur les artistes de mon temps*, Gigoux rappelle que l'un des admirateurs les plus fervents de Daumier n'était autre que Delacroix, lequel « a copié au crayon quantité de ses personnages ». Daubigny était frappé, comme Balzac, des affinités du grand caricaturiste avec Michel-Ange : les fresques de la Sixtine lui arrachent ce cri : « C'est comme du Daumier ». Enfin l'on sait l'amitié généreuse et délicate du bonhomme Corot pour l'artiste admiré par une élite, mais méconnu par le public, qui passa les dernières années de sa vie dans la gêne et presque la misère.



Phot. Librairie de France.

Fig. 541. — H. Daumier : Don Quichotte.

C'est sur le tard, à quarante ans, après la Révolution de 1848, que Daumier manifesta pour la première fois ses dons de peintre. Dans des circonstances plus favorables il n'eût pas résisté si longtemps à une impérieuse vocation; mais il fallait bien vivre, et c'est pourquoi, comme de grands écrivains condamnés aux travaux forcés du journalisme, ce peintre né demanda au crayon gras du lithographe les ressources que lui refusait son pinceau. Caricaturiste malgré lui, il dut jusqu'au bout « traîner sa charrette » en consacrant à sa passion tous les moments de loisir qu'il pouvait épargner. « Il peignait, écrit Gigoux, toute la journée. Quand un tableau ne venait pas, il le laissait en chemin. »

Sa première œuvre connue est l'esquisse d'une figure allégorique de

La République, mise au concours par le gouvernement de 1848 pour remplacer les portraits officiels de Louis-Philippe : elle est entrée au Louvre avec la Collection Moreau-Nélaton. Malheureusement l'œuvre peint de Daumier est aujourd'hui très dispersé, et quelques-unes des pièces capitales ont passé à l'étranger : les *Femmes poursuivies par des Satyres* (1850), qui rappellent l'admirable fusain de l'*Ivresse de Silène* (Musée de Calais), ont émigré au Canada dans la Collection van Horne de Montréal ; *Le Drame*, où Daumier a si bien rendu l'attente d'un public haletant, qui regarde dans l'ombre avec des yeux écarquillés la scène brutalement éclairée, nous a été ravi par la National-Galerie de Berlin.

A la différence des tableaux si peu intellectuels de Courbet, les peintures de Daumier sont souvent d'inspiration littéraire. Mais ce que Delacroix cherche chez les grands lyriques : Dante, Shakespeare, Gœthe ou Byron, Daumier le trouve chez les poètes comiques et les humoristes : Cervantès, Molière, La Fontaine. Il ne se lasse pas d'évoquer la maigre silhouette de Don Quichotte chevauchant la lance au poing, suivi du ventripotent Sancho. A Molière, il emprunte le masque rusé de *Scapin*, à La Fontaine, la fable du *Meunier, son fils et l'âne*.



Phot. Giraudon.
FIG. 342. — H. Daumier : Crispin et Scapin.
(Musée du Louvre.)

La plupart du temps, il se contente de puiser dans la réalité quotidienne des scènes de mœurs, qui peuvent se classer par séries : *Amateurs d'estampes* plongeant un nez pointu dans des cartons poussiéreux, *Gens de justice* aux gestes emphatiques, *Saltimbanques* faisant la parade, *Blanchisseuses* hanchées sous le faix, qu'il pouvait observer journellement de sa maison du quai d'Anjou, *Voyageurs de troisième classe* parqués, l'air hébété ou somnolent, sur les bancs de bois de leur compartiment. Motifs repris vingt fois, mais toujours renouvelés par un merveilleux observateur entraîné à saisir dans la grimace d'un visage, le manège des yeux, le ricanement d'une bouche, tout ce qui trahit la profession et le caractère des fantoches humains.

L'exécution n'est pas moins saisissante que le génie d'observation. Lithographe habitué aux effets de blanc et noir, Daumier est plutôt

luministe que coloriste. Sa palette, où dominent les tons roux, chers à Decamps, dont il a certainement subi l'influence, est assez restreinte. Il voit par grandes masses, pétries de lumière et d'ombre. Les formes tournent dans l'espace; esquissées en quelques traits sûrs et décisifs, elles ont un tel relief qu'elles donnent l'illusion de sculptures en ronde-bosse. D'ailleurs, nous savons que Daumier avait l'habitude de modeler : il pétrissait en quelques secondes, avec des boulettes de terre glaise, les figurines qui lui servaient de modèles. Son œuvre de sculpteur est loin d'être négligeable. On lui doit une inoubliable statuette de *Ratapoil*, l'agent bonapartiste efflanqué, sournois et insolent, tordant sa moustache cirée et brandissant sa matraque. Son bas-relief des *Émigrants* est une magnifique scène d'exode, d'une grandeur épique.



Phot. Giraudon.

FIG. 545. — H. Daumier : L'Amateur d'estampes.
(Petit Palais, Paris.)

C'est cette vision de sculpteur qui faisait venir à l'esprit de Balzac et de Daubigny le nom de Michel-Ange. Et il est vrai que Daumier est avec Géricault le plus *michelangélesque* de nos peintres du XIXe siècle.

JEAN-FRANÇOIS MILLET (1814-1875). — Par ce trait et par beaucoup d'autres il s'apparente à Millet. « Tout commande, notait Roger-Marx, que l'on rapproche Millet et Daumier : la philosophie de l'œuvre, son caractère de revendication sociale et jusqu'à la puissance michelangélesque de l'expression. »

L'artiste n'arriva pas du premier coup à ces puissantes synthèses de la vie rustique qui ont immortalisé son nom. Né en 1814, ce n'est qu'après 1848, lorsqu'il prit le parti de quitter Paris, où sévissaient la Révolution et le choléra, pour s'établir à la lisière de la forêt de Fontainebleau, « dans un village en zon dont Charles Jacque lui avait parlé », qu'il trouva sa voie. Pendant de longues années, ce fils de paysans du Cotentin, paysan lui-même, s'évertua à peindre dans le goût des petits

maîtres du XVIII[e] siècle des sujets érotiques : *Daphnis et Chloé*, *L'offrande a Pan*, *La tentation de saint Antoine;* c'est ce qu'on appelle sa *manière fleurie*. Mais ces gentillesses égrillardes à la manière de Diaz et de Tassaert n'étaient pas son fait. Nourri de la Bible et de Virgile, élevé dans un milieu patriarcal et quasi janséniste, ce compatriote de Corneille et de Poussin aspirait confusément à un idéal plus sévère. « Je vivais au Louvre, écrit-il, au Musée espagnol.... J'ai aimé tout ce qui était puissant et j'aurais donné tout Boucher pour une femme nue de Rubens. » Un beau jour, humilié de s'entendre traiter de peintre de nudités, il renonça aux nymphes à califourchon sur des Faunes ou batifolant dans les roseaux et se fit peintre de paysans.



Phot. Giraudon.

FIG. 544. — J.-Fr. Millet : Son portrait, par lui-même. Dessin, 1847. (Musée du Louvre.)

Résolution héroïque : car c'était sciemment épouser dame Pauvreté. Les petites nymphes étaient d'un débit facile. Mais les paysans? Qui se souciait de ces êtres terreux et mornes? Si l'on excepte les Le Nain, l'art n'avait pu faire accepter jusqu'alors que les paysanneries d'idylle ou de kermesse. On accusa Millet de démagogie, de socialisme. « C'est de la peinture de démocrates, de ces hommes qui ne changent pas de linge et veulent s'imposer aux gens du monde, disait d'un air pincé le surintendant des Beaux-Arts, M. de Nieuwerkerke. Cet art me déplaît et me dégoûte. »

Pendant presque toute sa carrière, qui fut un calvaire, le malheureux artiste fut en butte à ce perpétuel procès de tendance. Le *Semeur* fut dénoncé comme un manifeste subversif. « Il lance ses semences comme des poignées de mitraille pour protester contre la misère du travailleur. » Au *Paysan greffant un arbre*, Théophile Gautier, généralement bienveillant, reproche « d'avoir l'air d'accomplir un rite comme le prêtre obscur d'une divinité champêtre ». Paul de Saint-Victor, plus acerbe, définit les *Glaneuses* courbées sur les éteules « les trois Parques du paupérisme ». « Ces pauvresses trahissent trop visiblement la prétention de descendre des Sibylles de Michel-Ange ». La *Paysanne gardant sa vache* (Musée de Bourg-en-Bresse) ne trouve pas davantage grâce devant cet aigre censeur. « L'artiste l'a plantée sur ses sabots comme sur un piédestal. » Les *Paysans rapportant a leur maison un veau né dans les champs* (Art Institute,

Chicago), dont la marche cadencée s'explique tout simplement par la nécessité du poids à porter, sont bafoués avec la même incompréhension. On le raille d'avoir peint des hommes portant un veau comme si c'était le saint sacrement.

Baudelaire lui-même, qui a si bien parlé de Daumier, agacé par la solennité des rustres de Millet, « parias prétentieux », reprend à son compte toutes ces critiques dans son *Salon de 1859* : « M. Millet cherche particulièrement le style.... Le style lui porte malheur. Ses paysans sont



Phot. Giraudon

Fig. 345. — J.-Fr. Millet : Les Glaneuses.

(Musée du Louvre.)

des pédants qui ont d'eux-mêmes une trop haute opinion. Ils étalent une manière d'abrutissement sombre et fatal qui me donne l'envie de les haïr. Qu'ils moissonnent, qu'ils sèment, qu'ils fassent paître des vaches, qu'ils tondent des animaux, ils ont toujours l'air de dire : « Pauvres déshérités de ce monde, c'est pourtant nous qui le fécondons! Nous accomplissons une mission, nous exerçons un sacerdoce[1]. »

D'autres écrivains s'en prennent à son métier. Ils lui reprochent, non sans quelque apparence de raison, la lourdeur de son exécution, ses colo-

1. Huysmans reprend cette antienne dans son recueil d'articles de critique d'art intitulé *Certains*. Il dénonce la morne imposture de ces paysans travestis suivant la formule de La Bruyère, transformés en martyrs de la société, en rhéteurs, et aussi conventionnels que ceux de George Sand.

rations sourdes, « couleur de terre », l'épaisseur de ses empâtements et ce que Th. Gautier appelle son « truellage ».

Cette fois, c'est Fromentin, que sa formation de peintre rendait particulièrement sensible à ces insuffisances techniques, qui produit le témoignage le plus accablant.

« Une âme haute, mais est-ce un beau peintre? C'est un penseur profond à côté de Paul Potter et de Cuyp, c'est un rêveur attachant



Phot. Giraudon.

FIG. 546. — J.-Fr. Millet : La Bergère gardant ses moutons, 1862.
(Musée du Louvre, Donation Chauchard.)

quand on le compare à Terborch et à Metsu; il a je ne sais quoi d'incontestablement noble lorsqu'on songe aux trivialités de Steen, d'Ostade ou de Brouwer: comme homme, il a de quoi les faire rougir tous; comme peintre, les vaut-il? »

Il est permis de partager jusqu'à un certain point l'opinion de Baudelaire et de Fromentin. Mais ces réserves nécessaires ne doivent pas nous empêcher de rendre justice à la grandeur morale et artistique de cet homme qui fut un des héros de la peinture. Il aurait pu désarmer certaines oppositions en édulcorant ses rustres, en refleurissant sa palette. Il repoussa tous les compromis qui auraient pu l'aider à vivre continua droit son chemin, avec l'obstination invincible du paysan qui

creuse son sillon. « J'aimerais mieux, déclarait-il avec fierté, ne rien dire que de m'exprimer faiblement. »

A ceux qui l'accusent de politiquer en peinture et d'avoir des arrière-pensées de revendication sociale, il répond avec énergie : « Je repousse de toutes mes forces le côté *démoc* qu'on a voulu m'attribuer. Je n'ai jamais eu l'idée de faire un plaidoyer quelconque. Je suis paysan, paysan. »

Une lettre adressée au critique Thoré-Bürger résume son esthétique. « Je tâche de faire que les choses n'aient pas l'air d'être amalgamées au hasard et pour l'occasion, mais qu'elles aient entre elles une liaison indispensable et forcée.... Je professe la plus grande horreur pour les inutilités (si brillantes qu'elles soient) et les remplissages. »



Phot. Braun et Cie.

Fig. 547. — J.-Fr. Millet : L'Homme à la houe.
(Collection William H. Crocker, San Francisco.)

C'est là proprement la doctrine classique, la doctrine de Poussin. Et c'est précisément ce haut idéal qui fait la durable beauté de ses tableaux, qui sont pour ainsi dire tout d'une pièce, sans un hors-d'œuvre, et où les figures se mêlent si intimement au paysage qu'elles en sont comme l'émanation. « Ses paysans, note très justement André Michel, ont l'air de blocs de terre animés. »

Sans doute il n'a point chanté les joies de la vie rustique. Mais ce côté joyeux apparaît-il ailleurs que dans les kermesses ? « Je vous avouerai, écrit-il à son ami et biographe Sensier, au risque de passer encore pour un socialiste, que c'est le côté humain qui me touche le plus en art.... Ce n'est jamais le côté joyeux qui m'apparaît ; je ne sais pas où il est, je ne l'ai jamais vu. Dans les endroits labourés, vous voyez des figures bêchant, piochant. Vous en voyez une, de temps en temps, se redressant les reins, comme on dit, et s'essuyant le front avec l'envers de sa main. « Tu mangeras ton pain à la sueur de ton front. » Est-ce là ce travail gai, folâtre, auquel certaines gens voudraient nous faire croire? C'est cependant là que se trouve pour moi la vraie humanité, la grande poésie. »

Le paysan au travail, résigné aux fatalités des saisons, tel est le

héros des *Géorgiques* de Millet. Il le peint dans l'accablement quasi bestial des rudes besognes : c'est par exemple *L'homme à la houe* (Coll. Crocker, San Francisco), manant « tout errené dont on a entendu les han ! depuis le matin et qui tâche de se redresser un instant pour souffler ». Seule la religion l'arrache pour un instant à son esclavage. *L'Angelus*, qui nous est revenu d'Amérique grâce à la munificence de Chauchard, est comme vibrant du tintement lointain des cloches au crépuscule. Deux paysans, un homme et une femme, s'arrêtent de travailler, se recueillent et joignent les mains avant de rentrer à la maison. Leurs silhouettes, éclairées à contre-jour, se découpent avec une netteté saisissante sur le fond de la grande plaine de Chailly, à l'orée de la forêt de Fontainebleau. De ces spectacles très humbles, qui tourneraient facilement à l'anecdote sentimentale, Millet sait dégager, à force de simplification, l'élément humain. « Il faut, disait-il en termes magnifiques, pouvoir faire servir le trivial à l'expression du sublime. » Ces paroles mériteraient de servir d'épigraphe à son œuvre.



Phot. Giraudon.

Fig. 548. — G. Courbet : L'Homme blessé. Portrait de l'artiste, 1844.
(Musée du Louvre.)

Gustave Courbet (1819-1877). — Courbet, qui fut le chef incontesté de l'école réaliste, est un moins noble artiste : mais c'est assurément, pour reprendre l'expression de Fromentin, un plus beau peintre. Ce Franc-Comtois vulgaire et hableur avait au suprême degré toutes les qualités d'exécutant, qui faisaient défaut à Millet, dont seuls les pastels conservent quelque charme de couleur.

Né à Ornans, dans cette pittoresque vallée de la Loue qui est comme une « préface de la Suisse », d'une famille de propriétaires ruraux appartenant à une classe plus bourgeoise que paysanne, Courbet arriva à Paris en 1841 et se forma au Louvre en copiant Géricault, Caravage et les Espagnols.

Son compatriote Proudhon, qui avait publié en 1840 son fameux pamphlet : *Qu'est-ce que la propriété ?* eut une grande influence sur sa formation intellectuelle. Il l'orienta vers le réalisme, « qui est par essence l'art démocratique ». Il le persuada que le peintre avait, au même titre

que l'écrivain, un rôle social à remplir. « La peinture, professe-t-il dans son traité *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*, doit être contemporaine et moralisatrice. » Toutes les grandes œuvres de Courbet, depuis *Les casseurs de pierres* jusqu'aux *Demoiselles des bords de la Seine*, ne sont que l'application de ces principes de Proudhon, qui joua vis-à-vis de lui le même rôle de théoricien que Diderot à l'égard de Greuze.

En fait c'est Courbet qui mérite, beaucoup plus que Millet, le reproche d'avoir mis la peinture au service des revendications sociales. Il avait le tempérament d'un orateur de brasserie. Mal lui en prit en 1871. Lors de l'insurrection de la Commune, il ne sut pas résister au désir de se mettre en avant : il proposa de déboulonner la colonne Vendôme, « ce monument de haine », soit pour la briser, comme l'assurèrent ses ennemis, soit dans le dessein innocent, comme il l'allégua pour sa défense, de la démonter et de transporter les bas-reliefs aux Invalides. Toujours est-il qu'il fut condamné par le Conseil de guerre à six mois de prison pour la destruction de la Colonne, dont les frais de réédification furent mis à sa charge. Ruiné, il se réfugia en Suisse, à La Tour de Peilz, près de Vevey, sur le lac de Genève, où il passa dans les amertumes de l'exil, comme autrefois David en Belgique, les dernières années de sa vie.

Le « narcissisme » de Courbet, fier de sa barbe assyrienne, se reflète dans d'innombrables autoportraits où il se présente sous le jour le plus avantageux. Il débute au Salon de 1844 avec un *Courbet au chien noir*, assis au pied d'un rocher à côté d'un épagneul. Le Musée de Lyon a recueilli *Les amants dans la campagne*, où l'artiste et sa maîtresse, les mains enlacées, regardent avec attendrissement le soir qui tombe. Le Louvre conserve *L'homme blessé*, fantaisie macabre du peintre qui s'imagine « râlant et mourant », adossé à un arbre, la poitrine percée d'un coup d'épée, et *L'homme à la ceinture de cuir*, dandy satisfait passant le pouce dans une large ceinture fauve[1]. Enfin le Musée de Montpellier a hérité de la Collection Bruyas *L'homme à la pipe* et le risible scenario intitulé *La rencontre*, ou *Bonjour, Monsieur Courbet*, ou encore *La Fortune saluant le Génie*. L'artiste en bras de chemise, sac au dos, le bâton à la main, s'avance sur la route poudreuse, avec la majesté d'un chemineau biblique. Son mécène Bruyas, suivi d'un domestique, se porte à sa rencontre, le chapeau à la main, et s'incline avec déférence devant un hôte si glorieux.

La production de Courbet de 1848 à 1870 est tellement abondante que nous devons nous borner ici à la jalonner. Son premier grand succès, au Salon de 1849, fut *L'après-dînée à Ornans* (Musée de Lille) : tableau magnifique qui a malheureusement poussé au noir. La même année il

1. Le Louvre possède un troisième portrait de Courbet dans *L'atelier*, où l'Assyrien d'Ornans s'est représenté au travail.

peint *Les casseurs de pierres* (Musée de Dresde). L'apogée de son talent est marqué par les deux immenses toiles du Louvre : *L'enterrement à Ornans* (1850) et *L'atelier* (1855), autour desquelles se groupent *Les demoiselles de village* (New York), *Les cribleuses de blé* (Nantes) et *Les demoiselles des bords de la Seine* (Paris, Petit Palais).

« Les *Casseurs de pierres*, explique Proudhon, montrent la servitude de la misère : c'est de la morale en action. » Derrière un vieux cantonnier de soixante-dix ans, agenouillé au bord de la route, un jeune gars porte péniblement un panier de pierres cassées. « Hélas! dans ce métier-là, c'est ainsi que l'on commence et c'est ainsi que l'on finit. » Dans un angle du tableau, on voit briller un pan de ciel bleu. « Pauvres gens! s'écrie le peintre apitoyé, j'ai voulu résumer leur vie dans l'angle de ce cadre : n'est-ce pas qu'ils ne voient jamais qu'un petit coin du ciel? » Courbet songeait-il à tous ces dessous symboliques en peignant ses deux cantonniers? Il est probable que c'est après-coup, dûment endoctriné par Proudhon, qu'il se persuada « qu'il avait, sans le vouloir, rien qu'en racontant une injustice, soulevé la question sociale ».



Fig. 549. — G. Courbet : Les Casseurs de pierres, 1849.
(Musée de Dresde.)

L'enterrement à Ornans, longtemps relégué dans une des salles les plus obscures du Louvre, est une des œuvres maîtresses de la peinture française. Cette toile gigantesque, qui fait songer aux « doelen » de Frans Hals, ne groupe pas moins de cinquante personnages grandeur nature. L'idée de peindre un enterrement de village dans un cadre de dimensions égales au *Sacre* de David est caractéristique du réalisme de Courbet qui nie la distinction des genres et professe que les sujets les plus vulgaires offrent à l'art une aussi riche matière que les cérémonies officielles.

Dans une première pensée que conserve le Musée de Besançon, l'artiste avait songé à représenter la procession funèbre en marche. Dans la version définitive, le cortège est arrêté autour de la fosse béante.

Les sexes sont séparés au cimetière comme à l'église. Tandis que le fossoyeur, en bras de chemise, un genou en terre, attend placidement le moment d'enfouir la bière portée par quatre croque-morts qui détournent la tête à cause de l'odeur nauséabonde du cadavre déjà putréfié, le curé, revêtu d'une chasuble noire aux crépines d'argent, marmonne d'un air indifférent les prières des morts. Autour de lui se pressent les desservants en surplis, les enfants de chœur à calottes rouges, deux chantres affublés de robes écarlates avec des empiècements de velours noir et coiffés de hautes toques à côtes, qui les font ressembler à « des juges de Cour d'Appel, malgré l'indignité de leurs faces bourgeonnantes[1] », enfin deux vieux notables en habit de droguet, gilet à



Phot. Giraudon.

FIG. 550. — G. Courbet : Un Enterrement à Ornans, 1850.
(Musée du Louvre.)

ramages, culotte courte et bas blancs. A ce groupe pittoresque s'oppose à droite le cortège sévère des femmes en coiffe et cape noires, visiblement plus émues, quelques-unes étouffant leurs sanglots avec le mouchoir sur la bouche. Toutes ces figures, disposées en bas-relief, se détachent sur un fond de falaises crayeuses, sous un ciel livide à l'unisson de ce deuil.

Ce chef-d'œuvre fit scandale au Salon de 1850, où il déchaîna un véritable tollé. « Caricature ignoble et impie », fulmine Chennevières. Un certain Courtois estime que « c'est à dégoûter d'être enterré à Ornans ». Jamais, selon Delécluze, le culte de la laideur n'a été poussé plus loin ; la scène produit l'impression d'un daguerréotype mal venu. Th. Gautier lui-même s'esclaffe : « On ne sait, écrit-il, si on doit pleurer ou rire. L'intention de l'auteur a-t-elle été de faire une caricature ou un tableau

1. THÉOPHILE SILVESTRE. *Histoire des artistes vivants*, 1861.



Phot. Giraudon.

FIG. 351. — G. COURBET : L'ATELIER DU PEINTRE, PARTIE CENTRALE.
(Musée du Louvre.)

sérieux? Les deux bedeaux, avec leur trogne frottée de vermillon, leur attitude avinée, leurs robes rouges et leurs bonnets à côtes, sont d'un drôlatique à rendre Daumier jaloux. »

L'atelier, qui est venu récemment rejoindre au Louvre *L'enterrement à Ornans*, après avoir longtemps servi, dans l'hôtel Desfossés, de rideau de théâtre, n'a pas une moindre importance : c'est une sorte de résumé, mi-allégorique, mi-réel, de la vie artistique de Courbet depuis 1848 jusqu'à 1855. Au centre, l'artiste est en train de peindre dans son atelier un paysage du Jura (on n'avait pas encore inventé le pleinairisme) : derrière lui, un modèle nu, retenant la robe tombée à ses pieds, le regarde travailler. A gauche, un ramassis de figures allégoriques symbolisant tous ceux pour lesquels l'artiste a rompu des lances, les exploités, les victimes de la société : une mendiante irlandaise affalée sur le trottoir avec son enfant à la mamelle, un braconnier, un prolétaire sont l'image de la misère et de la crédulité dont vivent le rabbin, le curé et le croquemort[1]. A droite, sont groupés des personnages réels, les amis qui l'ont soutenu et encouragé dans cette lutte : Baudelaire, forçat pensif, aux cheveux ras, affalé sur une table et lisant; le critique Champfleury, assis sur un tabouret; le philosophe Proudhon, le mécène Bruyas.



Phot. Bulloz.

Fig. 552. — G. Courbet : Les Demoiselles des bords de la Seine, 1857.
(Petit Palais, Paris.)

L'incohérence choquante de cette vaste composition, dont les trois parties sont presque entièrement indépendantes et pourraient être détachées sans inconvénient, serait sans doute atténuée si l'artiste, revenant à la tradition du moyen âge, en avait fait franchement un triptyque. Mais l'indigence de la conception ne doit pas nous empêcher d'admirer la qualité exceptionnelle de certains morceaux, comme le modèle debout : un des plus beaux nus de l'art français.

1. Courbet a profité de l'occasion pour satisfaire ses rancunes. Une tête de mort est posée ostensiblement sur un numéro du *Journal des Débats* qui s'était permis d'attaquer l'artiste.

Les demoiselles des bords de la Seine, la merveille du Petit Palais, ont été peintes, sous l'influence de Proudhon, dans une intention moralisatrice. La scène se passe à Bougival, en 1857, par une lourde après-midi d'été. Deux filles endimanchées, morne bétail d'amour, sont vautrées sur le gazon, la chair moite, la tête vide, accablées par la chaleur. « Les Demoiselles, dit l'honnête Proudhon, suant l'orgueil et l'adultère, suffiraient à détourner du vice. » Je crains qu'il ne s'abuse. En tout cas, cette peinture grasse, voluptueuse, plus claire et plus fleurie que *L'enterrement* ou *L'atelier*, est pour l'œil un délice.

Les demoiselles de village[1], où l'artiste a représenté ses trois sœurs se promenant à la campagne, dans les environs d'Ornans, valent surtout par le paysage. Dans nombre de tableaux, Courbet, oubliant les théories de Proudhon, s'est contenté de peindre sa Franche-Comté natale, les bords de la Loue qu'encadrent de hautes falaises de craie bleuâtre, les sapinières drues et presque impénétrables où filtrent quelques rais de soleil. Parfois il anime ces paysages familiers de *Baigneuses* aux croupes rebondies, Vénus hottentotes que l'impératrice Eugénie appelait dédaigneusement des « Percheronnes », à moins qu'il ne surprenne dans une clairière des hardes de chevreuils ou de cerfs en rut, qui luttent furieusement, entre-choquant leurs ramures avec une rage froide et meurtrière.



Phot. Bulloz.

Fig. 555. — Alphonse Legros : L'Ex-voto.
(Musée de Dijon.)

Courbet a été aussi un admirable peintre de marines, et ses *Vagues* crêtées d'écume qui déferlent sur les plages sont justement célèbres ; mais elles ont je ne sais quoi de métallique ou de figé : on les voudrait un peu plus fluides.

En somme, il y a dans cet œuvre si varié une partie caduque : c'est sa philosophie sociale, aussi désuète que la sentimentalité égrillarde de Greuze. La peinture n'est pas plus faite pour traduire en images les

1. Ce tableau, prêté par Mrs. Harry Payne Bingham, est exposé depuis 1920 au Metropolitan Museum de New York.

écrits de Proudhon que ceux de J.-J. Rousseau, et, d'ailleurs, cette imagerie n'a jamais eu la moindre action sur le peuple qu'elle prétendait moraliser.

La grandeur de Courbet n'est pas dans sa pensée (rien de plus vulgaire et de plus trivial que son socialisme anticlérical) ; elle est tout entière dans l'exécution. C'est un magnifique praticien de la lignée de Frans Hals. Il a le goût de la belle matière, qu'il triture et étale au couteau. Ses falaises du Jura sont « crépies en pleine pâte[1] ». Malheureusement, à l'exemple des Bolonais et de leurs imitateurs espagnols qu'il avait étudiés au Louvre, il abuse des bitumes, des ombres opaques. Aussi la plupart de ses tableaux ont-ils beaucoup noirci.

Son influence a été prodigieuse en France et à l'étranger. Le Bourguignon Alphonse Legros (1837-1911), l'auteur de *L'ex-voto* du Musée de Dijon et de *L'amende honorable* du Luxembourg, qui se fixa, en 1864, à Londres, procède directement de lui, ainsi que des petits maîtres tels que François Bonvin, Théodule Ribot, Antoine Vollon, exécutants excellents, mais, comme leur modèle, un peu à court d'idées. Les grands impressionnistes Manet et Monet, Carolus Duran, dans ses œuvres de jeunesse, et, de nos jours, Charles Cottet et Lucien Simon lui doivent également beaucoup.

En Belgique, où il participa à l'Exposition d'Anvers de 1861, en Allemagne, où il fit plusieurs séjours à Francfort et à Munich, il laissa une trace profonde. Il émerveilla les Bavarois par sa virtuosité de praticien autant que par ses prouesses d'intrépide buveur de bière. Leibl, Trübner, Hans Thoma, c'est-à-dire quelques-uns des meilleurs peintres allemands de la seconde moitié du XIX[e] siècle, se proclament ses disciples reconnaissants. Il leur rendit l'inappréciable service de les arracher à l'atmosphère anémiante des Académies germaniques, imbues de l'idéologie de Cornelius, et de leur faire comprendre qu' « on n'est un grand peintre qu'à la condition d'être un maître ouvrier ».

LA PEINTURE ACADÉMIQUE SOUS LE SECOND EMPIRE

A côté de ces trois grands maîtres, les peintres officiels les plus réputés pâlissent. La plupart d'entre eux ne présentent plus pour nous qu'un intérêt historique. Nous les passerons donc rapidement en revue en les classant par genres : décorateurs et peintres d'histoire, — peintres

1. Il est curieux de noter à ce propos qu'il pratiquait la sculpture comme Géricault et Daumier : le Louvre possède son masque de la *Marquise de Talenay*; le Musée de Besançon, son buste colossal de la Suisse : *Helvetia*, hommage de reconnaissance pour l'hospitalité qu'il avait reçue à la Tour de Peilz.

de nu, — peintres de mœurs, — portraitistes et paysagistes, — Orientalistes.

Décorateurs et peintres d'histoire. — Chenavard et Baudry, Couture et Hébert sont les principaux représentants de ce genre noble par excellence, que les Académies ont toujours placé au pinacle.

Chenavard (1807-1895) était un Lyonnais, comme les Nazaréens mystiques de l'école d'Ingres : Orsel et Flandrin, et il reflète tous les traits de sa ville natale. « Ville singulière, écrit Baudelaire, bigote et marchande, catholique et protestante, pleine de brumes et de charbons. Les idées s'y débrouillent difficilement ; tout ce qui vient de Lyon est minutieux, lentement élaboré et craintif; on dirait que les cerveaux y sont enchiffrenés. Le cerveau de Chenavard ressemble à la ville de Lyon : il est brumeux, fuligineux. Dans ce cerveau les choses ne se mirent pas clairement, elles ne se réfléchissent qu'à travers un milieu de vapeurs. »

Ajoutons, pour compléter la définition, que ce Lyonnais fumeux est par surcroît un démocrate de 1848. Le mysticisme religieux de ses compatriotes prend chez lui la forme humanitaire. La grande entreprise de sa vie fut la décoration du *Panthéon* où pour dix francs par jour il offrait de retracer toute l'histoire du monde depuis le déluge jusqu'au siècle de Louis XIV. Dix-huit cartons de cette *Palingénésie* figurèrent à l'Exposition universelle de 1855 : ils ne furent heureusement jamais mis en place et sont aujourd'hui relégués dans les réserves du Musée de Lyon. Rien de plus morne que cette peinture philosophique et incolore, à l'allemande, exécutée en camaïeu, « la grisaille, au dire de Charles Blanc, étant ce qui convient le mieux à l'expression des idées. »

La décoration de l'*Opéra* par Paul Baudry (1828-1886) est aussi caractéristique du Second Empire que la décoration du *Panthéon* projetée par Chenavard l'eût été de la République de 1848. Art élégant et banal, sans force et sans originalité, mais non sans agrément. Baudry s'était préparé à cette tâche en allant copier à Rome les fresques du Vatican et de la Farnésine, à Londres les cartons des *Actes des Apôtres*. Mais il fait songer encore plus au Primatice qu'à Raphaël. Cet éclectique adroit combine, comme l'avait fait déjà Le Brun dans la Grande Galerie de Versailles, ses souvenirs de Rome avec ceux de Fontainebleau. Autour de lui se groupent Lenepveu et Boulanger qui collaborèrent à la décoration de la salle et des foyers de l'Opéra de Garnier.

Le souvenir des décorateurs vénitiens domine chez Galland et surtout chez Thomas Couture (1815-1879), dont les *Romains de la Décadence*, qui firent sensation au Salon de 1847, semblent conçus en pendant aux *Noces de Cana*. Malheureusement, les grands espoirs qu'avait fait

naître ce coup d'éclat ne se réalisèrent point. Aigri par ses insuccès, affichant un mépris superbe pour le réalisme, « cette souillure de l'art, cette lèpre qui détruit toute beauté, art mécanique, art d'œil et de main », cet autodidacte vaniteux aspirait à devenir le David du Second Empire. Mais le souffle lui manqua. Son grand tableau du *Baptême du Prince impérial*, qui lui avait été commandé en 1856, demeura à l'état de projet. Il n'en reste que de fort belles études représentant l'Impératrice agenouillée dans les plis de sa robe de cour, l'archevêque de Paris, Mgr Sibour, le maître des cérémonies de Notre-Dame (Musée Denon, à Chalon-sur-Saône). Son portrait du père de Georges Ohnet (Musée Carnavalet) est d'un bon peintre de morceaux. Son atelier était très achalandé, et la trace de son enseignement se retrouve chez de nombreux peintres français et étrangers, notamment chez Manet, l'Allemand Feuerbach, l'Américain John La Farge.

La carrière officielle très brillante d'Ernest Hébert (1817-1908) contraste avec la vie manquée de Couture. Né à Grenoble, il étudia chez Delaroche et fit de longs séjours en Italie où il fut d'abord pensionnaire, puis directeur de la Villa Médicis. Dans son célèbre tableau de *La Malaria* (1850), il reprend les thèmes pittoresques de la Campagne de Rome, chers à Léopold Robert, en y ajoutant des colorations verdâtres, fiévreuses, qu'on peut admettre comme véridiques dans les Marais Pontins. Le malheur est qu'il les appliqua partout. Sa *Madone* de l'église de La Tronche, près de Grenoble, les femmes alanguies dont il fit le portrait ont toutes l'air d'avoir respiré la malaria et baignent dans une atmosphère d'aquarium.

Le nu académique. — La tradition de Boucher survit, abâtardie, dans les *Vénus* d'Alexandre Cabanel (1823-1889) et de William Bouguereau (1825-1905), fort appréciées en Amérique. Charles Chaplin, agréable peintre de boudoirs, Jules Lefebvre, qui a fait sortir *La Vérité* de son puits pour exposer sa beauté sans voiles aux visiteurs du Luxembourg, s'adressent à la même catégorie d'amateurs.

L'Alsacien Henner (1829-1905), formé à l'école des Holbein de Bâle, a plus d'accent dans ses portraits de jeunesse ou même dans sa gracieuse *Biblis changée en source*, du Musée de Dijon, qui date de 1867. Plus tard, devenu fabricant d'églogues où se combinent les souvenirs de Giorgione, du Corrège et de Prud'hon, il abusera des nymphes aux cheveux roux, dont la nudité pâle se détache sur un fond bleu turquoise. Prisonnier de sa formule, il finit, comme tant d'autres peintres académiques, par exploiter commercialement un brevet.

Peintres de genre. — Gérôme (1824-1903), dont il ne faut pas

exagérer l'importance dans l'histoire de la peinture française, a été sous le Second Empire le principal représentant de la peinture de style *néo-grec* ou *néo-pompéien*, dont les origines remontent à *La marchande d'amours* de Vien. C'est l'époque où le prince Napoléon se faisait construire à Paris une maison pompéienne, fantaisie archéologique dans le goût de la maison antique que Catherine II avait demandée à Clérisseau. On s'explique aujourd'hui avec peine le succès de son *Combat de coqs* (1847), de son *Intérieur grec* (1851), du *Duel de Pierrot* (1856), ou de ses scènes historiques à la Delaroche comme *La mort du maréchal Ney* (1868). Cette peinture mince et glacée, qui fut transplantée en Angleterre par le Hollandais Alma-Tadema, est cependant plus supportable que les gentil-



Phot. Bulloz.

Fig. 354. — Jean-Jacques Henner : Biblis changée en source.
(Musée de Dijon.)

lesses douceâtres de Hamon, porcelainier égaré dans la peinture, qui tenait école de mauvais goût avec *Le Printemps, une palette à la main, peignant les ailes d'un papillon* ou *L'Automne balançant un éteignoir au-dessus des fleurs.*

Le cas de Meissonier (1815-1891) est l'un de ceux qui donnent le plus à réfléchir sur les variations du goût et les vicissitudes de la gloire. Aucun peintre ne fut plus adulé de son vivant : il fut président de tous les jurys, correspondant de toutes les Académies étrangères ; les collectionneurs se disputaient à prix d'or ses toiles les plus minuscules ; sa réputation était mondiale. Que reste-t-il aujourd'hui de toute cette fumée ?

Il débuta sous Louis-Philippe en exposant, à partir du Salon de 1834, de menus tableaux de genre dans le goût des petits maîtres hollandais : *Les bourgeois flamands*, *Le corps de garde* (Coll. Wallace), *Le liseur*, *Les joueurs d'échecs*, *La rixe*. Il y apparaît comme le continuateur de Gérard

Dou, de Terborch, qui n'avaient cessé d'être imités en France depuis Chardin jusqu'à Granet.

Dans ses reconstitutions historiques, il ne s'inspire pas, comme Gérôme, des poésies d'Anacréon, mais des romans historiques d'Alexandre Dumas. Ses sujets préférés sont des scènes du temps de Louis XIII ou de Louis XV : tantôt des mousquetaires coiffés de chapeaux à plumes et vêtus de buffleteries fauves, tantôt des bourgeois du XVIIIe siècle, avec le tricorne enfoncé jusqu'aux sourcils, le jabot de dentelles empoussiéré de tabac, en gilets à fleurs et souliers à boucles. Tous ces oripeaux sont d'une rigoureuse exactitude documentaire, car l'artiste ne se contentait pas, comme Delaroche, du bric-à-brac de théâtre, et s'était monté à grands frais une véritable garde-robe de costumes authentiques dont il affublait ses modèles.



Phot. Neurdein.

Fig. 555. — Meissonier : Les Trois fumeurs.

(Musée du Louvre.)

En 1859, Meissonier, depuis longtemps célèbre, se fit attacher à l'État-major de Napoléon III qui allait guerroyer en Italie. Le peintre de genre se hausse dès lors à la dignité de peintre d'histoire : il rêve de devenir le Van der Meulen de Napoléon III, qu'il dresse à cheval sur un tertre, présidant à la victoire de *Solférino*.

Mais la gloire militaire de Napoléon III était une matière infertile et petite à côté de l'épopée de Napoléon Ier ; et d'ailleurs Meissonier avait le goût du rétrospectif. Il remonta donc jusqu'à l'époque du Premier Empire, qu'il scruta avec une patience d'antiquaire, tout heureux d'apprendre, par exemple, que Napoléon ne se gantait jamais que de la main gauche et que Ney ne passait jamais les manches de sa capote.

Son ambition était de résumer toute l'épopée impériale en cinq tableaux formant cycle : *Castiglione* ou la Campagne d'Italie (1796), — la victoire de *Friedland* (1807) et le Congrès d'*Erfurt* (1810), qui marquent l'apogée du règne, — *Montmirail* ou la Campagne de France (1814), — *Le Bellérophon* ou l'exil (1815).

Deux seulement de ces tableaux furent achevés : *1807* (Metropolitan Museum, New York) et *1814* (Louvre, Collection Chauchard). Il est vrai que Meissonier peignit, en marge du cycle projeté, la *Revue des cuirassiers*

(1805) du Musée Condé, dont Manet disait malicieusement que « tout y était en fer, excepté les cuirasses ».

Si la valeur d'une œuvre d'art se mesurait à la peine qu'elle a coûtée, ces peintures seraient des chefs-d'œuvre. Meissonier n'épargna rien pour arriver à ce qu'il croyait être la perfection. Il fit construire dans son parc de Poissy un petit traîneau sur rails où il se couchait pour mieux observer le galop du cheval. « Chose curieuse, disait-il avec une vanité comique, les Anciens seuls et particulièrement les Assyriens avaient trouvé les mouvements justes du cheval. Je crois les avoir retrouvés pour la première fois depuis eux. » Il s'ingénia à tirer parti des révélations de la photographie instantanée. L'insignifiance du résultat consterne. Il faut convenir avec Thoré-Bürger que l'épopée napoléonienne de Meissonier ne tient pas auprès des humbles lithographies de Charlet et de Raffet.



Phot. Braun et Cie.

Fig. 556. — Meissonier : 1807. Fragment.
(Metropolitan Museum, New York.)

Ce peintre tant vanté nous apparaît en définitive comme un dessinateur de vignettes, un descendant de Cochin et de Gravelot, égaré dans la peinture d'histoire. En un temps où l'on se contente trop facilement d'ébauches, il est digne d'être proposé en exemple pour sa conscience scrupuleuse, son horreur de l'à peu près. Mais le scrupule dégénère chez lui en manie ; *finisseur* acharné, il ne nous fait grâce ni d'une boucle de soulier ni d'un anneau de gourmette. Tous les détails viennent sur le même plan. C'est de la *peinture de myope*, et d'ailleurs nous savons que, pour examiner le modèle, il se servait d'une petite lorgnette qu'il avait toujours à sa portée. Son art méticuleux, qui ne laisse rien à deviner, est aux antipodes de la peinture impressionniste ou cézanniste moderne qui suggère ou

résume plus qu'elle ne décrit : c'est pourquoi il est si complètement discrédité.

Si passagère qu'elle ait été, son influence ne doit pas cependant être sous-estimée. C'est de lui que relèvent la plupart des peintres militaires et des peintres de chasses du Second Empire : Pils et Adolphe Yvon, historiographes de la guerre de Crimée, plus tard Alphonse de Neuville et Detaille, imagiers de la guerre de 1870, ainsi que le peintre sportif Alfred de Dreux, qui a bien rendu le galop nerveux du pur-sang anglais.

De ce groupe se détachent deux artistes supérieurement doués, qui ne sont pas encore appréciés à leur mérite : John Lewis-Brown (1829-1890), d'origine anglaise, mais né à Bordeaux, excellent peintre de chevaux, qu'il connaissait à merveille pour avoir été officier de remonte. Meissonier ne dédaignait pas de le consulter. Vers la fin de sa vie, il évolue vers l'impressionnisme et nous achemine vers les *Jockeys* de Degas.

Quant à Guillaume Régamey (1837-1875), que la Centennale de 1900 a tiré de l'ombre, c'est un peintre de la lignée de Géricault, infiniment plus artiste que les Yvon ou les Detaille qui continuent la tradition d'Horace Vernet. Sa *Batterie de tambours* du Musée de Pau, sa *Halte de cuirassiers* du Luxembourg sont les meilleurs tableaux militaires de cette époque.

L'influence de Meissonier s'est propagée également à l'étranger, en Espagne avec Fortuny, en Allemagne avec Menzel qui, dans son cycle de la *Vie de Frédéric le Grand*, rivalise avec lui au point de vue du scrupule de la documentation et de la précision microscopique du détail.

Ce qui manque essentiellement à Meissonier, comme à Gérôme, c'est le sens de la vie moderne. Fort heureusement, d'autres petits maîtres, suivant l'exemple donné de haut par Daumier, Millet et Courbet, surent ouvrir les yeux à la vie contemporaine et nous ont laissé sur la société du Second Empire des documents aussi sincères, aussi précieux que Boilly sur le Paris de Napoléon Ier et Eugène Lami sur la cour de Louis-Philippe.

Parmi ces chroniqueurs, l'un des plus piquants est Constantin Guys (1805-1892), que Baudelaire, dans une étude célèbre, a baptisé, non sans quelque exagération, « le peintre de la vie moderne ». Il était né à Flessingue et commença par être correspondant de guerre en Crimée pour le compte d'un journal anglais : les *Illustrated London News*. De retour à Paris, il devint le peintre attitré du dandysme. Il excelle à rendre l'élégance piaffante des promenades au Bois. « Un cavalier galope gracieusement à côté d'une calèche découverte, et son cheval a l'air, par ses courbettes, de saluer à sa manière. La voiture emporte au grand trot,

dans une allée zébrée d'ombre et de lumière, les beautés indolentes couchées comme dans une nacelle, écoutant vaguement les galanteries qui tombent dans leur oreille et se livrant avec paresse au vent de la promenade. » Sur le siège de la victoria où paradent des femmes maquillées, courtisanes ou comédiennes, se dressent deux valets « raides et perpendiculaires ». Le harnais, la carrosserie n'ont pas de secrets pour l'artiste : il dessine une voiture avec la même aisance qu'un peintre de marines consommé la mâture et les agrès d'un voilier. En somme, le moindre dessin de Guys a la valeur d'un document. « Ses œuvres,



Phot. Giraudon.

Fig. 557. — Constantin Guys : La Promenade au Bois.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

conclut Baudelaire, seront recherchées par les curieux autant que celles des Debucourt, des Moreau, des Saint-Aubin, des Lami, des Deveria, des Gavarni et tous ces artistes charmants qui, pour n'avoir peint que le familier et le joli, n'en sont pas moins, à leur manière, de sérieux historiens. »

Fait paradoxal! Ce sont deux Belges : Stevens et Rops, qui ont été les meilleurs peintres du Paris du Second Empire. Peut-être un étranger goûte-t-il avec des sens plus neufs et plus aigus qu'un artiste du terroir le ragoût faisandé des élégances parisiennes[1]. Toujours est-il qu'Alfred

1. La même observation s'applique à l'Italien Boldini, à l'Espagnol La Gandara, au Hollandais Van Dongen, qui ont interprété parfois mieux que les peintres de souche française le chic parisien sous la Troisième République.

Stevens (1828-1906), dont la renommée date surtout de l'Exposition de 1867, nous a laissé dans la *Dame en rose* (Musée de Bruxelles), le *Retour du bal* (Luxembourg), des souvenirs très attachants de l'âge des crinolines. Huysmans se montre bien sévère lorsqu'il écrit que « ses petites femmes ne sont plus des Flamandes et ne seront jamais des Parisiennes ».

En revanche l'auteur de *Certains* exalte avec excès le génie satanique de Félicien Rops (1833-1898), l'illustrateur des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, en qui il apprécie surtout le peintre de la luxure. Renoir l'appelait, avec une moue de dédain : « le Cabanel belge ». Il est certain que son satanisme est plus dans ses sujets que dans son style. En tout cas il a eu le mérite d'essayer de peindre son temps. « Je suis fou, écrivait-il, de la vie moderne et je crois que, lorsqu'on veut la peindre, il faut venir dans les endroits où elle se manifeste avec le plus d'intensité, à Londres ou à Paris. »

Portraitistes et paysagistes. — Les plus beaux portraits de ce temps sont probablement ceux qu'ont signé les grands maîtres du réalisme : le *Berlioz* de Daumier (Musée de Versailles), le *Charles Langevin* de Millet (Musée du Havre), le *Baudelaire* de Courbet (Montpellier). Mais tous les trois n'ont été que des portraitistes occasionnels.

Parmi les spécialistes du genre, il faut placer au premier rang le Marseillais Gustave Ricard (1823-1873), dont les portraits de *Mme Sabatier*, de *Mme Arnavon*, de la *Marquise de Carcano* (Petit Palais), de *Chenavard* (Musée de Marseille), de *Madame de Calonne* (Louvre), de *Paul de Musset* (Louvre) seraient bien près d'être des chefs-d'œuvre, s'ils n'étaient gâtés, comme ceux de Lenbach, par une sauce brune qui sent la copie de maître et le tableau de musée.

Élie Delaunay (1828-1891), qui a contribué à la décoration du Panthéon et qui s'est essayé sans grand succès dans la peinture d'histoire, mérite surtout de survivre grâce à ses portraits précis et véridiques : le *Général Mellinet*, vieux briscard couturé de blessures (Musée de Nantes) et surtout l'émouvante effigie de sa mère (Musée du Luxembourg).

La mode allait surtout sous le Second Empire au Badois Winterhalter (1806-1873), portraitiste officiel de la Cour de Napoléon III après avoir été celui de Louis-Philippe : c'est un médiocre imitateur de Lawrence, dont il s'approprie « le genre rideau et colonne ». Édouard Dubufe (1819-1883) rivalise avec lui dans des portraits qui ne sont pas sans grâce. Mais ils ont vécu l'un et l'autre ce que vivent les modes.

Le meilleur paysagiste du Second Empire, si l'on met à part le vieux Corot dont la carrière se prolonge jusqu'après 1870, est Courbet. Car chez Millet le paysage est presque toujours subordonné à l'homme, et.

bien qu'il ait vécu à la lisière de la forêt de Fontainebleau, il n'a jamais essayé de la peindre ; il la laisse simplement deviner par delà les guérets de Chailly.

Harpignies (1819-1916), qui est mort presque centenaire, prolonge jusqu'au xxe siècle l'école de Barbizon. Il ne jurait que par saint Corot, qui lui avait révélé le sentiment des valeurs. Mais il s'apparente surtout à Th. Rousseau par la robustesse de ses constructions, la fidélité de ses *portraits d'arbres*.

Quelques peintres provinciaux méritent d'être rattachés à ce groupe. Les deux écoles les plus originales et les plus vivantes ont fleuri dans les métropoles, terrienne et maritime, de la vallée du Rhône.



Phot Giraudon.

Fig. 358. — Gustave Ricard : Portrait de Madame de Calonne.
(Musée du Louvre.)

Lyon, berceau et ville d'élection du préraphaélisme français, qui a cédé à Paris Flandrin, Chenavard et Puvis, a su garder toute une pléiade d'artistes de talent : Guichard ; Auguste Ravier, le solitaire de Morestel, qui glorifie, dans des aquarelles à la Turner, la mort quotidienne du soleil ; Carrand, peintre des aubes mouillées, des givres poudroyants, qui fait songer à Jongkind ; le délicat Seignemartin, emporté par une mort précoce. La fabrique de soieries développe à Lyon la peinture décorative de fleurs, et de fruits, où se distinguent Saint-Jean, François Vernay, Jacques Martin.

L'École marseillaise est peut-être plus riche encore. Daumier et Ricard ne lui appartiennent guère que par leur naissance. Mais elle peut s'enorgueillir de Loubon, de son élève Paul Guigou, peintre des friches pierreuses et des garrigues pelées, et surtout de l'étonnant Monticelli (1824-1886), qui, après avoir vécu à Paris sous le Second Empire, vint passer les dernières années de sa vie de Bohême dans sa ville natale. Il était d'origine vénitienne, ce qui explique peut-être le faste de sa palette de joaillier et d'alchimiste, qu'on dirait préparée par un broyeur de pierres précieuses. Il peignait directement sur des panneaux en bois de noyer, sans enduit à la céruse, avec de larges coulées d'une pâte agatisée, dont les aspérités accrochent la lumière. Sa personnalité se déve-

loppa sous l'influence de Watteau, dont il imita les Fêtes galantes, de Delacroix et de Diaz qu'il connut à Paris. Mais, par son hyperesthésie visuelle, son chromatisme intense, il s'apparente surtout à Van Gogh, qui professait d'ailleurs pour lui une vive admiration. Tempérament de peintre extraordinaire, il ne lui a manqué, pour compter parmi les grands artistes du siècle, que de savoir mettre son étourdissant métier au service d'une pensée et de lutter contre la tentation facile de l'improvisation et de l'ébauche. Ses plus beaux tableaux sont comme des



Phot. Giraudon

Fig. 559. — Eugène Fromentin : La Chasse au faucon en Algérie.
(Musée Condé, Chantilly.)

gemmes insuffisamment taillées et encore à demi enrobées dans leur gangue.

Les Orientalistes. — Restent les Orientalistes, qui forment une confrérie à part. La tradition inaugurée sous Louis-Philippe par Delacroix, Marilhat et Decamps se poursuit sous le Second Empire avec Fromentin, Dehodencq, Henri Regnault.

La principale originalité d'Eugène Fromentin (1820-1876), nature très fine et très cultivée, est d'avoir été à la fois peintre et écrivain. De bons juges estiment qu'il maniait mieux la plume que le pinceau et donneraient tous ses tableaux pour ses quatre livres devenus classiques : *Un été dans le Sahara*, *Une année dans le Sahel*, *Dominique* et *Les maîtres d'autrefois*.

Le peintre est distingué : il n'est pas de premier ordre. De ses trois voyages en Algérie, en 1846, en 1848 et en 1852, il rapporta une foule d'études où il puisa la matière de ses tableaux. *La chasse au faucon* ou *La curée* (1863), *La chasse au héron* (1865) qui lui fait pendant, *Le simoun*, où il a réussi ce miracle de peindre le vent, « cette chose incolore et sans forme », prouvent qu'il était quelque chose de plus qu'un amateur. Mais on y sent trop l'influence de Marilhat. La pâte est mince et lisse, les contours secs, les figures manquent d'enveloppe. Enfin son Orient chevaleresque est un peu trop astiqué : il n'en a pas vu la pittoresque pouillerie.



Phot. Moreau frères.

Fig. 360. — Dehodencq : La Fête juive à Tanger. (Musée de Poitiers.)

Alfred Dehodencq (1822-1882), qui, malgré les plaidoyers chaleureux de Séailles, reste encore aujourd'hui un méconnu, est un coloriste autrement puissant. Séduit par l'Espagne et par la terre d'Afrique, il ne se contenta pas d'y passer, comme Delacroix et Fromentin, il y resta quinze ans : en sorte qu'il put nous offrir non une vision, mais un portrait de l'Orient.

L'Espagne fut pour lui une révélation : il y arriva en 1849 et fut immédiatement conquis. A son maître Léon Cogniet, qui se désolait de lui voir tourner le dos à la peinture d'histoire, il répond : « Vivre dans le passé, habiller des bonshommes dont on n'a pu se faire une idée que dans les tableaux des autres, c'est dormir quand il faut veiller, fermer les yeux alors qu'il serait bon de les écarquiller pour mieux voir. »

Il commence, naturellement, par une corrida de taureaux : la *Course de novillos à l'Escurial* (Musée de Pau). A Séville, le duc de Montpensier lui commande pour son palais de San Telmo la *Procession d'une confrérie* et une *Danse de gitanes*; Th. Gautier en goûtait fort « l'extrême saveur espagnole » et vantait « son étonnante aptitude ethnographique, son sentiment profond des races ».

Son premier voyage au Maroc se place en 1854. Il en rapporta *L'exécution de la Juive*, *Le conteur marocain*, *La justice du pacha* (Musée de Bagnères-de-Bigorre), la *Fête juive à Tetuan*.

Rentré en France en 1863, c'est d'après ses souvenirs qu'il peint avec autant de vérité, mais d'un style plus libre, *Les adieux de Boabdil* (Musée de Roubaix), d'une mélancolie si profonde, et la *Fête juive à Tanger*, du Musée de Poitiers.

Le malheur de Dehodencq est qu'on l'a toujours considéré comme un épigone de Delacroix, traînard de l'armée romantique, et, partant, comme une quantité négligeable. Il serait plus équitable de reconnaître en lui un réaliste authentique, le Courbet de la peinture orientaliste. S'il part de Delacroix, il faut ajouter qu'il conduit à Manet.

Henri Regnault (1843-1871), dont la carrière si pleine de promesses fut brutalement interrompue par la balle prussienne qui l'atteignit au combat de Buzenval, était, comme Dehodencq, un fanatique de l'Espagne et du Maroc qu'il préférait de beaucoup à la Villa Médicis. A Madrid, il peint, en 1869, le portrait équestre de *Juan Prim* (Louvre) : général de pronunciamiento, pâle, nu-tête, essayant de retenir son cheval frémissant. Le Maroc exalte son imagination et sa couleur : il en rapporte son étincelante *Salomé* (Metropolitan Museum, New York). La *Muse* élégiaque sculptée par Chapu rappelle aux élèves de l'École des Beaux-Arts la mort héroïque de ce jeune artiste, abattu en plein essor, comme Géricault et Chassériau.

Si Henri Regnault a passé comme un météore, le feu d'artifice de Félix Ziem (1821-1911) a duré trois quarts de siècle, au point de fatiguer les spectateurs les plus indulgents par sa pyrotechnie à jet continu. On a osé l'appeler « le Turner français ». En réalité, c'est un improvisateur facile, qui tient de ses origines hongroises (il n'était né Bourguignon que par hasard[1]) le goût de l'exotisme et du clinquant. Ses vues bariolées du Grand Canal et de la Corne d'Or, peintes à la grosse, avec des tons crus de carte postale, ne sont, le plus souvent, que de l'orientalisme de pacotille et de bazar.

II. — L'IMPRESSIONNISME

Le réalisme avait eu le grand mérite de substituer au bric-à-brac romantique la représentation de la vie moderne. Mais il restait attaché à la peinture d'atelier, sombre, bitumineuse, aux ténèbres de Caravage et

1. Il était né à Beaune (et non à Marseille, comme l'écrit Henry Marcel), d'un père hongrois, épave laissée en Bourgogne par le flot de l'invasion de 1815.

de Ribera. Or la génération qui suivait celle de Courbet aspirait à une peinture plus aérée, plus claire, plus apte à saisir les aspects fugitifs et comme instantanés de la nature. C'est de ce besoin qu'est né l'impressionnisme, une des plus grandes révolutions de l'histoire de la peinture : révolution purement *française*, aussi riche de conséquences, aussi féconde en résultats que l'invention de l'architecture gothique, qu'elle égale par sa puissance de rayonnement.

Origines de l'impressionnisme. — Le mot date de 1874. Il apparaît



Phot. Bulloz.

Fig. 561. — Fantin-Latour : L'Atelier aux Batignolles, ou L'Hommage à Manet. (Musée du Luxembourg, Paris.)

pour la première fois dans l'article d'un obscur journaliste du *Charivari*, Louis Leroy, qui, ayant à rendre compte d'une exposition organisée par la *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, chez le photographe Nadar, boulevard des Capucines, avisa un tableau de Claude Monet, que le livret désignait ainsi : *Impression, soleil levant* [1]. Cette étiquette lui parut plaisante, et il intitula son compte rendu : *Exposition des Impressionnistes*.

Le terme fit aussitôt fortune. C'est en vain que les peintres, visés par ce sobriquet qu'ils considéraient comme synonyme d'improvisateurs et

1. Ce tableau éponyme, dont le titre a servi à baptiser tout un grand mouvement artistique, appartient à la Collection Donop de Monchy.

qui leur paraissait désobligeant, sinon injurieux, s'efforcèrent de faire prévaloir l'appellation d'indépendants. On continua à les appeler *impressionnistes* ou même *impressionnalistes*. En 1877, voyant que toute résistance était vaine, ils eurent le bon esprit de se résigner et, pour la première fois, exposèrent sous ce nom, qui n'était pas d'ailleurs si mal choisi, puisqu'un des caractères de la nouvelle école est précisément de substituer à la composition l'impression du moment.

Comme il arrive souvent, le mot venait longtemps après la chose. Lorsque cette dénomination triompha, il y avait déjà une quinzaine d'années que le mouvement avait pris naissance. On peut le faire remonter au fameux *Salon des Refusés* de 1863, où Manet exposait son *Déjeuner sur l'herbe* : peinture déjà claire, si on la compare à l'*Enterrement à Ornans* et traitée par tons purs juxtaposés.

Dans cette genèse de l'impressionnisme il faut tenir compte du facteur japonais qui se manifeste ici pour la première fois. Jusqu'alors les influences étrangères subies par la peinture française : influence italienne au XVII[e] siècle, flamande au XVIII[e] siècle, anglaise et espagnole au XIX[e], émanaient de l'Occident et même de nos plus proches voisins : ce qui en rendait l'assimilation plus facile. Or voici que tout d'un coup, à la suite de la révolution du Japon qui s'ouvre à l'Europe en 1868, l'Extrême-Orient fait irruption dans l'art français. Manet, Degas, Monet s'éprennent des estampes japonaises qui nous arrivent par ballots. On s'explique aisément cette séduction : couleurs fraîches et franches, raccourcis suggestifs, liberté de mise en page, sens de la fluidité des phénomènes s'opposant à la lourde matérialité du réalisme, tous ces caractères de l'art nippon s'accordaient trop bien avec l'idéal des impressionnistes pour que cette découverte ne fût pas saluée avec enthousiasme. Hiroshigé et Hokousaï furent pour Monet, Degas et Lautrec ce qu'avait été Rubens pour Watteau et Constable pour Delacroix. De même que le classicisme est *italianisant*, le romantisme *anglicisant*, le réalisme *hispanisant*, l'impressionnisme sera *japonisant*.

L'esthétique impressionniste. — L'impressionnisme a renouvelé non seulement les procédés techniques de la peinture, mais notre vision du monde extérieur. Sur quels principes est fondée cette révolution, la plus radicale qu'enregistre l'histoire de la peinture depuis les « grandes découvertes » du XV[e] siècle qui nous avait apporté l'art de représenter les objets dans l'espace grâce à la perspective linéaire et aérienne, la connaissance de l'anatomie et des proportions du corps humain, et le procédé de la peinture à l'huile[1] ?

1. L'histoire de la peinture peut se diviser en trois grandes périodes : 1° Des origines

Tout en étant essentiellement une réaction contre le réalisme, l'impressionnisme, fidèle à cette tradition constante de l'art français qui est d'affirmer sa continuité à travers ses métamorphoses, ne rejette pas aveuglément tout l'acquis de la génération précédente. A l'exemple de Courbet, il exclut presque complètement les sujets mythologiques et religieux, historiques et anecdotiques où se complaisaient les davidiens et les romantiques, et il assigne pour but à la peinture la représentation de la *vie moderne*.

Mais voici où ils se séparent.

Les réalistes peignaient, comme leurs devanciers, les portraits et même les paysages à l'atelier, sous un jour froid et factice. Les impressionnistes proposent de substituer à cette pratique traditionnelle la peinture en plein air, en plein soleil, *sub Jove crudo*. C'est ce qu'on appelle le *plein-airisme*.

De cette innovation capitale découle toute une série de conséquences. Et d'abord, la *peinture claire*. Les tableaux de Courbet et plus encore ceux de Ricard ou de Ribot étaient sombres, modelés dans la manière noire des *Tenebrosi* bolonais et napolitains. En peignant en plein air, les impressionnistes découvrent qu'il n'y a pas d'ombres noires, que toutes les ombres sont transparentes et colorées, animées de mille reflets émanant des parties plus éclairées.

Les réalistes, trompés par l'éclairage de l'atelier, cernaient les contours, accusaient les tons locaux ; les impressionnistes s'aperçoivent qu'il n'y a pas de forme fixe, de couleur constante, que les formes et les couleurs des objets varient incessamment d'une minute à l'autre, au gré des jeux de la lumière. Suivant que le soleil est plus ou moins ardent, les lignes se précisent ou s'estompent, les couleurs s'exaltent ou s'atténuent. D'un objet à l'autre il y a un perpétuel échange de reflets qui échappent à des sens grossiers, mais se révèlent à des yeux plus affinés. Bref la lumière renouvelle sans cesse le spectacle des choses.

Il en résulte que le sujet devient complètement indifférent. Le coin de terre le plus ingrat, l'objet le plus banal peut devenir féerique à certaines heures : il suffit que la lumière le transfigure. Poussant cette observation jusqu'à ses dernières conséquences logiques, le paysagiste impressionniste par excellence Claude Monet peindra vingt fois de suite le même motif : des meules, une rangée de peupliers, la façade de la cathédrale de Rouen, un bassin de nymphéas aux différentes heures du jour, et chaque fois ce motif apparaît transformé.

à la Renaissance, elle se réduit à la décoration des surfaces. — 2° Du XVe au XIXe siècle, elle vise à représenter les objets dans l'espace, avec leurs proportions exactes et leur relief. — 3° L'impressionnisme lui assigne pour but la représentation de la lumière, dans ses rapports avec les objets dont elle modifie incessamment les formes et les couleurs.

C'est là une conception du monde extérieur entièrement nouvelle, sinon en philosophie, du moins en peinture. Les figures et les objets, que les peintres d'Occident s'étaient appliqués depuis le xve siècle à peindre avec le maximum de relief, de matérialité, perdent toute fixité, toute consistance. La nature apparaît comme une succession d'apparences, comme une fantasmagorie instable, un mirage décevant. Cette conception d'un monde mobile, fluide, en état de perpétuel devenir, est beaucoup plus proche de la sagesse indoue ou japonaise que de la philosophie de l'Occident, et c'est ce qui nous explique au moins en partie l'attirance des impressionnistes vers l'art de l'Extrême-Orient.

A ce sentiment nouveau il fallait une technique nouvelle. Les progrès de la photographie instantanée d'une part, les découvertes optiques de Chevreul d'autre part permirent aux impressionnistes de se forger un outil adapté à leurs besoins.

Tandis que la photographie instantanée permettait l'analyse des mouvements, la loi des complémentaires ou du contraste simultané des couleurs révélait la composition de la lumière et ouvrait la voie à des applications aussi intéressantes pour la peinture que pour la tapisserie, le vitrail ou l'impression sur étoffes. L'ancienne technique picturale mélangeait les tons sur la palette avant de les appliquer sur la toile; mais ces couleurs ainsi mélangées perdent leur éclat, se salissent, se neutralisent. Appliquant la loi de Chevreul, d'après laquelle chacune des trois couleurs primordiales du prisme s'exalte par le voisinage des deux autres réunies, les impressionnistes s'avisèrent de juxtaposer les tons sur la toile, au lieu de les mélanger : c'est ce qu'on appelle la *division du ton*. Le peintre par exemple veut-il obtenir un vert, il place côte à côte un bleu et un jaune. Le mélange se fait sur la rétine, à la distance voulue. L'œil du spectateur recompose ce que la main du peintre a décomposé.

Le résultat de ce procédé, c'est que les toiles impressionnistes présentent, vues de près, un aspect heurté, chaotique, informe. Mais il suffit de prendre un peu de recul pour que ces touches bariolées se fondent et s'harmonisent. On obtient ainsi des effets de vibration, de poudroiement d'atmosphère, dont l'ancienne technique était incapable. Comparez le *truellage* de Millet, le *crépissage* de Courbet, toutes les lourdes peintures au couteau des réalistes avec un paysage de Monet, léger, presque aérien, poussière colorée vaporisée sur une toile : le contraste est saisissant.

Les maitres impressionnistes. — Les peintres qu'on groupe sous le nom d'impressionnistes n'ont jamais formé à proprement parler une école. C'est une association très lâche et très hétérogène d'artistes

qu'unissent certains goûts communs ou peut-être surtout certaines haines communes, des camaraderies d'atelier ou le besoin de protester contre les injustes sévérités des jurys. Entre Manet et Monet, Degas et Renoir, on pourrait noter autant de différences que de ressemblances. Si Degas mérite cette qualification, qu'il n'aimait guère, par son sens de la vie moderne, son aptitude à saisir l'instantané, il faut convenir qu'il préférait au plein air la pénombre discrète des intérieurs et que l'intelligence et le choix jouent dans son art un rôle essentiel. Quant à Cézanne, qui vécut isolé et dont les paysages poussinesques valent surtout par le sens de la construction et des volumes, il est tout le contraire d'un impressionniste, et ce serait un véritable contresens que de le faire entrer de force dans une confrérie contre laquelle tout son art proteste.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.
Fig. 562. — Édouard Manet : Lola de Valence. 1862. (Musée du Louvre Donation Camondo.)

Édouard Manet (1832-1883). — Manet lui-même n'appartient à l'impressionnisme intégral que dans la dernière partie de sa carrière, à partir de 1870 environ. C'est un artiste de transition, merveilleusement doué, qui a joué le rôle héroïque d'annonciateur, d'initiateur d'un art nouveau, en se dégageant peu à peu du réalisme de Courbet, qui fut son point de départ.

Né à Paris d'un père magistrat, il obtint non sans peine d'une famille hostile à sa vocation la permission d'entrer en 1850 dans l'atelier de Couture. Mais l'élève ne tarda pas à s'insurger contre un maître dont « la lumière semblait faite avec de la farine » et dont l'enseignement était en contradiction avec son instinct. Déjà il aspire à la vraie lumière, à la peinture de plein air. « Quand j'arrive à l'atelier, il me semble que j'entre dans une tombe. La lumière est fausse, les ombres sont fausses. Je sais bien que l'on ne peut pas faire déshabiller un modèle dans la rue ; mais il y a des champs où, tout au moins l'été, on pourrait faire des études de nu dans la campagne, puisque le nu est, paraît-il, le premier et

le dernier mot de l'art. » Ce conflit finit par un éclat : « Allez, mon garçon, lui décocha Couture outré en le congédiant, vous ne serez jamais que le Daumier de votre temps. »

Courbet lui plaît davantage sans le satisfaire. L'*Enterrement à Ornans* ne lui inspire pas une admiration sans réserve. « C'est mieux que tout, mais ce n'est pas encore ça. C'est trop noir. »

Au Louvre où il va compléter son éducation, il s'éprend des Espagnols. Il copie les *Petits Cavaliers* attribués à Velázquez. « Ah! cela, c'est net : voilà qui vous dégoûte des ragoûts et des sauces. »

Manet ne fera qu'en 1865 le voyage d'Espagne. Mais ses premiers tableaux sont déjà presque tous des variations sur des thèmes espagnols, suggérées par une troupe de danseurs et de musiciens qui faisait fureur à Paris. *L'enfant aux cerises* est une transcription un peu édulcorée des *muchachos* de Murillo. Successivement il expose le *Chanteur espagnol* ou le *Guitarrero* (1861) assis sur un banc, coiffé du sombrero (Collection Osborn, New York); en 1862, la danseuse *Lola de Valence* (Louvre, Collection Camondo) en l'honneur de laquelle Baudelaire rima le quatrain célèbre :

> Entre tant de beautés que partout on peut voir,
> Je comprends bien, amis, que le désir balance,
> Mais on voit scintiller dans Lola de Valence
> Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

Le *Vieux Musicien* (Musée de Vienne) reprend, après *Le buveur d'absinthe* de 1859, le thème picaresque des *Borrachos* de Velázquez.

Plus tard, pendant son séjour à Madrid, il s'inspirera de Goya dont il paraphrase les *Manolas au balcon* dans *Le balcon* du Musée du Luxembourg, et le *Dos de Mayo* dans l'*Exécution de Maximilien* (Musée de Mannheim).

Un voyage en Hollande lui fit renouer connaissance avec Frans Hals. Il en rapporta l'idée du *Bon Bock*, truculent portrait du graveur Belot, joyeux compère à la mine fleurie, heureux comme un roi entre sa pipe et sa cruche de bière. « Il boit de la bière de Haarlem », insinua malicieusement Alfred Stevens.

On voit la forte éducation classique de ce soi-disant révolutionnaire, formé à l'école de Couture et de Courbet, de Velázquez et de Frans Hals. Il n'ignorait pas non plus les Italiens, comme le prouvent deux de ses toiles les plus célèbres et les plus honnies : le *Déjeuner sur l'herbe* et l'*Olympia*.

Le *Déjeuner sur l'herbe*, qui est aujourd'hui au Louvre grâce à la donation Moreau-Nélaton, fut exposé au Salon des Refusés de 1863. Le sujet, qui rappelle un peu *Les Demoiselles des bords de la Seine* de Courbet, fit

scandale. On s'indigna bruyamment, comme d'une inconvenance, de cette partie de plaisir de rapins habillés étendus nonchalamment sur le gazon, dans une île de la Seine, en compagnie de leurs maîtresses dévêtues. C'est cependant le sujet du *Concert champêtre* de Giorgione, qui n'a jamais offusqué personne et que Manet s'est efforcé simplement de moderniser, de transposer en clair. Un érudit allemand, G. Pauli, a démontré d'ailleurs que Manet ne s'est pas inspiré seulement de Giorgione, mais aussi de Raphaël. C'est un dessin de l'idole d'Ingres, gravé par Marc-



Phot. Giraudon

Fig. 565. — Édouard Manet : Le Déjeuner sur l'herbe, 1863.
(Musée du Louvre, Donation Moreau-Nélaton.)

Antoine : *Le Jugement de Pâris*, qui lui a fourni l'ordonnance et le rythme de sa composition. Le groupe du premier plan reproduit les attitudes d'une Nymphe et de deux Fleuves; il n'y a que la figure de baigneuse, au second plan, qui soit de l'invention de Manet.

Ce qui provoquait, autant que la prétendue indécence du sujet, les clameurs du public, c'était la nouveauté de l'exécution, en tons clairs juxtaposés, sans demi-tons intermédiaires. Cette peinture fraîche, presque sans ombres, produisit sur les yeux de spectateurs non préparés « l'effet de la pleine lumière sur les yeux du hibou ». Le critique Paul Mantz ne vit dans cette œuvre qui marque une date dans l'histoire de la peinture française que « du bariolage ».

L'*Olympia*, qui fait aujourd'hui pendant, au Musée du Louvre, à l'*Odalisque* d'Ingres, suscita au Salon de 1865 un scandale encore plus violent. On dut organiser une surveillance spéciale pour que la toile ne fût pas crevée. Le public accoutumé aux nus académiques de Cabanel et de Bouguereau (la *Naissance de Vénus* de Cabanel est de 1863) trouvait que cette « blanchisseuse des Batignolles » étendue sur son lit était trop visiblement un modèle déshabillé. Et puis il y avait une négresse apportant un bouquet de fleurs et surtout un malheureux chat noir faisant le gros dos qui évoquaient la débauche vénale dans tout son cynisme. On ne réfléchissait pas que Manet ne faisait en somme que reprendre le sujet des *Vénus* de Giorgione, de Titien et de Velázquez, de la *Maja nue* de Goya. On ne sentait pas que cette chair chlorotique fait avec le blanc bleuté des draps un accord d'une rare délicatesse, soutenu par le jaune pâle du châle semé de fleurettes rouges, et que la négresse et même le chat noir font leur partie dans ce concert.



Phot. Giraudon.

FIG. 564. — Édouard Manet : Le Fifre, 1866.
(Musée du Louvre, Donation Camondo.)

Vers 1870 la technique de Manet devient plus vibrante et plus nuancée. Il semble que son œil si sensible s'affine : il renonce aux oppositions brutales d'ombres et de lumières qu'il tenait de ses maîtres espagnols. Son dessin paraît moins linéaire. Il réalise enfin son rêve de camper des figures en pleine lumière, dans le poudroiement de l'atmosphère de midi. C'est l'époque où il peint *Les canotiers d'Argenteuil* (1875), *La Serre* (1879, National-Galerie, Berlin), *Chez le père Lathuille* (1880, Musée de Tournai, Coll. Van Cutsem), scène de restaurant en plein air toute vibrante de lumière, le *Bar des Folies-Bergère* (1882, Coll. Courtauld, Londres), l'admirable *Maison de Rueil* (National-Galerie, Berlin).

A l'époque de ces derniers tableaux, Manet était déjà atteint d'une paralysie progressive des centres nerveux qui le cloua, ataxique, dans un fauteuil à partir de 1880 et l'emporta au printemps de 1883 après une inutile amputation.

C'est dans cet état qu'il exécuta la plupart de ses pastels, qui exigeaient une moindre dépense de force physique, et ses merveilleuses natures mortes : melons, bottes d'asperges, bouquets de fleurs d'une

beauté incomparable[1]. Jamais sa touche n'avait été plus sûre et plus libre, sa technique plus magistrale.

Il arrivait, lorsqu'il mourut, à l'apogée de son génie : génie sans doute peu intellectuel, qui n'offre aucun aliment à la pensée. Mais personne peut-être, depuis Velázquez, n'a plus merveilleusement rendu le monde des apparences. Il ne prétend pas à la philosophie sociale comme



Phot. Bulloz.

Fig. 565. — Edgar Degas : La Famille Bellelli.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

Courbet. Il se contente d'être peintre et rien que peintre, le plus grand peintre de son temps.

Degas (1834-1917). — Edgar-Germain-Hilaire de Gas (car c'est ainsi que son père écrivait son nom et que l'artiste lui-même signa ses premières œuvres) appartenait, comme Manet, à un milieu de bonne bourgeoisie parisienne. Sauf deux voyages en Italie et en Amérique, à Florence et à La Nouvelle-Orléans où il avait de la famille, il ne quitta guère Paris où il vécut dans une retraite hautaine et chagrine, plein de mépris pour la réclame et les honneurs officiels. « De mon temps,

1. Les plus belles de ces natures mortes sont passées en Amérique, comme tant d'œuvres capitales de Manet, et dans la collection du peintre Liebermann à Berlin.

monsieur, cinglait-il un jeune artiste trop pressé, on n'arrivait pas. »

Formé à l'école des grands dessinateurs : les fresquistes italiens du Quattrocento, Holbein dont il copia au Louvre le portrait d'*Anne de Clèves*, et surtout Ingres, il s'essaya d'abord dans la peinture d'histoire. C'est entre 1860 et 1865 qu'il exécuta le surprenant triptyque qui forme la préface de l'œuvre de ce peintre de la vie moderne : *Les jeunes filles spartiates s'exerçant à la lutte* (Tate Gallery, Londres), *Sémiramis construisant une ville* et *Les malheurs de la ville d'Orléans* (Luxembourg).

Doué d'une imagination assez pauvre, il se sentait fourvoyé dans ces sujets d'école, pour lesquels il ne parvenait pas à s'échauffer. Brusquement il tourne court et renonce à l'histoire, non sans regrets peut-être : « Voyez, confiait-il à un ami, ce que peut sur nous la différence des temps ; il y a deux siècles, j'aurais peint des *Suzanne au bain*, et je ne peins que des *Femmes au tub* ».

Avant d'étudier les cycles de jockeys, de danseuses, de baigneuses auxquels son nom reste associé, il faut dire un mot de ses admirables portraits qui, par la précision aiguë du dessin, sont dignes de Holbein, de La Tour et d'Ingres.

Degas n'a jamais été un portraitiste professionnel ; il ne nous a laissé que des portraits intimes sans aucun apprêt. La série des portraits de famille s'ouvre par *La famille Bellelli*, récemment acquise par le Musée du Luxembourg, œuvre de jeunesse d'une surprenante maturité. Ce grand tableau — le plus grand qu'il ait peint — représente un de ses parents italiens : le baron Bellelli, son oncle par alliance, avec sa femme, née Laure de Gas, et ses deux filles. La composition s'inspire du fameux crayon d'Ingres : *La famille Forestier*. Mais l'atmosphère est toute différente ; il semble, comme l'a noté très finement M. Jamot, qu'il y ait du drame dans l'air. Le père se rencogne dans son fauteuil avec une mine renfrognée, la mère debout se raidit d'un air de dignité offensée. Ses deux fillettes, qu'elle semble prendre sous sa protection, sont peintes avec un naturel parfait : l'une, qui croise ses mains sur son tablier, rappelle l'attitude gauche et empruntée de l'*Anne de Clèves* de Holbein ; l'autre, plus vive, est assise sur une chaise, une jambe placée sous son corps, d'un geste habituel aux enfants et aux échassiers.

Le *Portrait de famille* de la Collection David Weill, peint vingt ans plus tard en 1881, groupe dans une donnée analogue une autre tante de Degas avec ses filles. La vieille dame a l'air de rêver maussadement sur un canapé ; dans l'angle de gauche deux jeunes filles en noir sont assises devant un piano *invisible* et jouent à quatre mains.

Le *Comptoir de coton à La Nouvelle-Orléans* (Musée de Pau) rentre malgré les apparences dans la même série. Le vieux gentleman au visage rasé, qui, le chapeau sur la tête et les bésicles au nez, expertise

un échantillon de coton, est, en effet, l'oncle de l'artiste ; au second plan on reconnaît son frère, René Degas, qui lit dans un journal le cours de la Bourse.

Un des caractères les plus frappants de ces portraits, c'est l'imprévu de la mise en toile, une haine du convenu qui se traduit par des recherches de désaxement, de dissymétrie à la japonaise. *La femme aux chrysanthèmes* (Coll. Havemeyer, New York) est reléguée dans un coin de la toile dont une gerbe de fleurs occupe le centre. Le même parti s'accuse



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 366. — Edgar Degas : Le Comptoir de coton à La Nouvelle-Orléans, 1873. (Musée de Pau.)

dans *La femme à la potiche* (Louvre, Coll. Camondo) et maints autres portraits où le modèle se présente à l'arrière-plan ou à contre-jour.

Le grand mérite de Degas est d'avoir enrichi la peinture de sujets nouveaux. Sans doute Géricault avait déjà peint les *Courses d'Epsom*, Daumier les *Blanchisseuses* de l'île Saint-Louis. Mais on peut dire que c'est Degas qui explore et exploite le premier les champs de courses, les coulisses de l'Opéra, le secret des cabinets de toilette. Ses cycles de jockeys, de ballerines et de femmes au tub sont sans précédents dans la peinture du XIXe siècle.

Ce qui l'attire vers ces sujets inédits, c'est sa passion du mouvement et de la vie. Son regard aigu voit toutes les tares, toutes les misères

inavouées, tout le grotesque des jockeys accrochés comme des singes multicolores à leurs chevaux efflanqués qui galopent sur le tapis vert du turf, des chanteuses de café-concert aux gestes canailles, qui, penchées vers la rampe, ouvrent la bouche en four pour le couplet final, des danseuses « aux coudes aigus, aux omoplates saillantes, aux profils en museau de rat », qui s'exténuent à la barre : grises chrysalides qui se transformeront le soir en papillons, grâce au maquillage, aux feux de la rampe et à la distance, créatrice d'illusion.



Phot. Bulloz.

Fig. 567. — Edgar Degas : Danseuse. Pastel. (Musée du Luxembourg, Paris.)

En 1886 Degas exposait une série de « nuds de femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner ». Il est possible que cette idée lui soit venue après avoir feuilleté les suites d'estampes japonaises d'Outamaro, où défilent des courtisanes, des actrices, des femmes à leur toilette dans des postures parfois érotiques. Seulement les nus de Degas sont aussi loin de l'érotisme japonais que des déshabillés galants de nos petits maîtres du XVIIIe siècle. Il semble qu'il ait voulu au contraire prêcher le mépris de la chair ou en inspirer le dégoût. Nul n'a déshabillé la femme avec une lucidité plus froide, moins complaisante. Il note implacablement les déformations du corset, la bouffissure des yeux au réveil. Il culbute l'idole ; il avilit la femme en la représentant non plus debout ou couchée, dans ses attitudes de triomphe, mais *accroupie* dans son tub, à l'heure du pansage, courbant l'échine, « faisant poindre l'os du sacrum sur les rondeurs tendues des fesses, dans les humiliantes poses des soins intimes ». Huysmans dénonce ici, avec sa grandiloquence habituelle, le réquisitoire d'un misogyne. N'est-ce pas plutôt le témoignage véridique d'un observateur de sang-froid qui proteste à sa façon contre le mensonge du nu académique?

Beaucoup de ces nus sont exécutés au pastel. La fatigue croissante

de sa vue avait obligé Degas à adopter, comme jadis le vieux Chardin, ce procédé qu'il maniait d'ailleurs en virtuose. C'est aussi pour cette raison qu'il s'adonna vers la fin de sa vie à la sculpture. Devenu presque aveugle, « ce grand connaisseur des formes et des mouvements se consolait en modelant la glaise ou la cire et en faisant avec ses doigts ce qu'il ne pouvait plus faire avec ses yeux[1] ».

Auguste Renoir (1841-1919). — Renoir s'oppose à Degas, dessinateur hypocondre et misogyne, par son amour de la vie, par son goût passionné de la femme, par sa prédilection pour la peinture à l'huile, qui lui dispensa des joies sensuelles jusqu'à la fin.



Phot. Giraudon.

Fig. 568. — Auguste Renoir : Le Moulin de la Galette. 1877.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

Né à Limoges, il commença par peindre sur porcelaine : il en est resté quelque chose dans sa palette. Puis il gagna sa vie en décorant des éventails.

Bien qu'il ait été, comme tous ses compagnons de lutte, décrié comme révolutionnaire, son art procède de la plus authentique tradition française. Ses premiers maîtres furent Watteau, dont il copia maintes fois l'*Embar-*

1. Jamot. *Degas*, 1924.

quement pour Cythère, et surtout Boucher, « l'un des hommes ayant le mieux compris le corps de la femme », avec lequel il communiait, pour parler comme Diderot — et comme lui — dans « le sentiment des tétons et des fesses ». « La *Diane au bain* de Boucher, disait-il, est le premier tableau qui m'ait empoigné, et j'ai continué toute ma vie à l'aimer, comme on aime ses premières amours. »

Parmi les peintres français du XIXe siècle, sa prédilection allait à Delacroix, dont il transposa les *Femmes d'Alger* dans un groupe de Parisiennes travesties en Algériennes, à Diaz et à Courbet, dont il commença par imiter les vigoureux empâtements et la peinture au couteau.



Phot. Bulloz.

FIG. 569. — Auguste Renoir : Baigneuse.

Ses principaux chefs-d'œuvre s'échelonnent entre 1875 et 1885. Beaucoup ont malheureusement émigré en Amérique : par exemple *La petite danseuse* (Coll. Widener, Philadelphie), *La famille Charpentier* (Metropolitan Museum, New York), *Le déjeuner des canotiers* (Philipps Memorial Gallery, Washington). D'autres ont passé en Angleterre, notamment *La Loge* (Coll. Samuel Courtauld, Norwich), en Allemagne, comme *L'après-midi à Wargemont* (National-Galerie, Berlin), ou en Russie : le portrait de *Jeanne Samary* (Galerie Tretiakov, Moscou).

Le Musée du Luxembourg a su du moins retenir en France *Le Moulin de la Galette*, où le soleil crible de taches lumineuses les visages et les vêtements des étudiants et des grisettes assis sous les arbres, et le délicieux petit portrait de *Mme Charpentier*, la femme de l'éditeur de Zola et de Goncourt, qui se flattait de ressembler à Marie-Antoinette.

A cette même période appartiennent d'admirables nus d'une construction parfois un peu molle, mais d'une fraîcheur de pulpe qu'aucun peintre de la chair n'a égalée. La femme de Renoir est une créature instinctive, un joli animal aux yeux candides, sans la moindre perversité à la Greuze, qui boit le soleil par tous les pores et s'épanouit comme un beau fruit. L'artiste se servait généralement de ses bonnes comme modèles : la principale qualité qu'il exigeait d'elles était d'avoir « une peau prenant bien la lumière ».



Phot. Bulloz.

RENOIR. — LE DÉJEUNER DES CANOTIERS.

(Philipps Memorial Gallery, Washington.)

Librairie Armand Colin. Paris

Jusqu'à la fin de sa longue vie, Renoir continua à peindre dans la joie. Il s'était fait construire un atelier à Cagnes en Provence, au milieu des oliviers. Perclus de rhumatismes, il se faisait attacher au poignet son pinceau avec une courroie et s'acharnait de ses pauvres doigts noueux, qui ne pouvaient plus se mouvoir que dans le sens horizontal, à peindre en rose des femmes de chambre photogéniques.

Claude Monet. — Né à Paris le 14 novembre 1840, le même jour que Rodin, Monet est le dernier survivant des quatre grands maîtres de l'impressionnisme. C'est la figure la plus représentative de cette école qui a d'ailleurs été baptisée, comme nous l'avons dit, d'après une de ses toiles.



Phot. Giraudon.

Fig. 570. — Claude Monet : Femmes dans un jardin. (Musée du Luxembourg, Paris.)

Élevé au Havre, il y découvrit la mer, qui tient tant de place dans son œuvre. « Je voudrais être, disait-il, toujours devant ou dessus et, quand je mourrai, être enterré dans une bouée. » Il y connut le mariniste Boudin de Honfleur, qui fut, avec le Hollandais Jongkind, un des précurseurs du paysage impressionniste. Mais c'est de Corot et de Courbet qu'il s'inspire surtout dans ses œuvres de début, encore un peu noires dans les ombres, comme la *Place Saint-Germain-l'Auxerrois*.

Ce grand paysagiste débuta, vers 1865, comme peintre de figures. Il serait intéressant de confronter son *Déjeuner sur l'herbe* dans une clairière de la forêt de Fontainebleau (1866) avec le *Déjeuner sur l'herbe* de son quasi-homonyme Manet, antérieur de trois ans. La lumière y est beaucoup plus éclatante ; les hêtres laissent, par les interstices de leur feuillage, filtrer une pluie de rayons. Le même problème est repris dans

les *Femmes dans un jardin*, qui furent refusées au Salon de 1867 et qui, par une réparation tardive, ont été achetées par l'État en 1921 pour le Musée du Luxembourg. La *Dame à la robe verte* (Musée de Brême), la *Japonaise à l'éventail* montrent que Monet aurait pu, s'il avait persisté, rivaliser aisément avec Manet, Degas et Renoir.

Il préféra se consacrer au paysage. Faut-il le regretter? Guidé par un sûr instinct, il sentait que le paysage convenait beaucoup mieux à la technique impressionniste et à son propre génie. La vérité physiono-



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 371. — Claude Monet : Le Pont d'Argenteuil.

(Collection Antonin Personnaz, Bayonne.)

mique l'intéressait moins que l'atmosphère. Ce qu'il cherchait à rendre, ce n'était pas l'objet dans sa substance, mais les jeux changeants de la lumière. Peut-être l'exemple des fantasmagories lumineuses de Turner, qui l'éblouirent lors d'un voyage à Londres, contribua-t-il à l'aiguiller dans cette voie. Mais il eut le mérite de s'y engager jusqu'au bout avec une méthode et une logique admirables, développant ces prémisses jusqu'à leurs dernières conséquences.

Puisque, dans un monde d'apparences et de reflets, la lumière change à chaque instant l'aspect des choses visibles, pourquoi chercher à varier les motifs? Le même motif, vu aux différentes heures du jour ou dans les différentes saisons de l'année, prête à d'infinies variations. Les pay-

sages ne sont pas immuables, comme le croyaient les classiques, mais protéiformes. C'est cette conception qui amène Monet à inaugurer, vers 1890, ses fameux *cycles*, qui vont dès lors se succéder, avec une tendance de plus en plus marquée à volatiliser les formes dans la lumière, infatigable créatrice de mirages.

C'est d'abord la série des *Meules* qui nous apparaissent rosées par l'aurore, bleuies par le crépuscule, ouatées de brumes ou glacées de givre. Les *Peupliers* s'alignent au bord de l'Epte, frémissants à la brise ou rigides comme des soldats formant la haie, vêtus de vert tendre par le printemps ou dorés par l'automne. Les vieilles pierres de la *Cathédrale*



Phot. Librairie de France.

Fig. 572. — Claude Monet : L'Inondation à Saint-Cloud.

de Rouen, poreuses, rongées par les siècles, reflètent toutes les nuances du ciel ; leur matière même devient incertaine : on dirait tantôt un fragile décor de carton, tantôt une cristallisation de sucre ou de sel gemme ; les gâbles dentelés ressemblent à des madrépores ; la *Tour de Beurre* a l'air de fondre, comme s'il fallait prendre son nom à la lettre.

Ces effets de mirage sont poussés encore plus loin dans les deux dernières séries : les *Vues de la Tamise* et les *Nymphéas*. Monet a traduit, plus audacieusement encore que Turner, « l'âme fuligineuse de la cité de Londres ». Les ponts aux arches gigantesques, la masse énorme du Parlement ne sont plus que des fumées mauves qui se dissolvent dans le brouillard. La ville tout entière se mue en apparition de rêve.

Les *Nymphéas* sont l'aboutissement suprême de son œuvre. Ce sont des vues du jardin aquatique, fleuri de nénuphars, créé par Monet dans sa propriété de Giverny, au bord de la Seine. Ici, il n'y a plus que

le ciel et l'eau qui lui renvoie son image. Plus rien de matériel, d'opaque qui fasse obstacle à la lumière, l'accroche et la dévie. Un éther coloré qui se reflète dans un miroir fluide, voilà tout le sujet de ces admirables tableaux, qui sont le *nec plus ultra* de l'impressionnisme.

Depuis Corot, aucun peintre n'avait renouvelé et enrichi à ce point le paysage français.

Les petits impressionnistes. — Autour de ces maîtres gravitent de nombreux artistes qui, pour avoir joué un rôle moins décisif, n'en méritent pas moins de retenir l'attention.

Il faut d'abord rendre hommage à deux initiateurs : Jongkind et Boudin, qui ont contribué à la naissance du paysage impressionniste, comme Georges Michel à l'essor du paysage romantique.

Johan-Barthold Jongkind (1819-1891) était né en Hollande ; mais il s'est formé en France dans l'atelier du peintre de marines Eugène Isabey, et il y a passé presque toute sa vie : en sorte qu'il peut être considéré légitimement comme un peintre de l'école française. Ses aquarelles, rapidement lavées d'après nature, séduisent par leur spontanéité, leurs suggestifs raccourcis à la japonaise. Malheureusement sa vie de bohème, son alcoolisme incorrigible entravèrent sa production. Affligé du délire de la persécution, il passa ses dernières années à la Côte-Saint-André, dans le Dauphiné : c'est dans cette petite ville, où était né Berlioz, qu'il mourut en 1891.

Eugène Boudin (1824-1898), le peintre de Honfleur, que Corot avait baptisé « le roi des ciels », a subi l'influence de Jongkind en même temps que celle de son maître Daubigny. Il excelle à rendre les grands ciels moelleux et veloutés, la poésie des nuages mouvants. Mais peut-être son principal titre de gloire est-il d'avoir éveillé la vocation de Monet, qui le connut au Havre et qui confessait : « Si je suis devenu un peintre, c'est à Eugène Boudin que je le dois ». Il forme le lien entre deux grandes époques de la peinture française, l'école de Barbizon et l'impressionnisme.

Après Monet, les principaux représentants du paysage impressionniste sont assurément Pissarro et Sisley, et, parmi les vivants, Guillaumin et Lebourg.

Camille Pissarro (1830-1903) n'a peut-être pas toute la réputation qu'il mérite. C'était un inquiet, un chercheur, et il a été victime de ses incertitudes. Il fait figure d'un perpétuel écolier. Né à l'île Saint-Thomas, dans les Antilles danoises, d'une famille de Juifs portugais, il commença par subir l'enchantement de Corot et l'ascendant de Millet ; un voyage à Londres en fit un disciple de Turner. Enfin, vers la fin de sa vie, sous l'influence de Seurat, il se convertit au divisionnisme.

Usée par ces empreintes successives, sa personnalité nous apparaît un peu effacée.

Son talent est incontestable ; mais son œuvre manque d'unité. On y cherche en vain la logique impérieuse et toute française de Monet, dont la carrière se développe comme un théorème. Il a été d'abord le peintre des campagnes de l'Ile-de-France, des potagers et des vergers d'Éragny, près de Gisors, où il avait pris racine. *La sente du chou à Pontoise*, *La fenaison à Éragny* sont de bons spécimens de cette première manière.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

FIG. 575. — Camille Pissarro : Entrée de village.

(Musée du Louvre. Donation Ernest May.)

Plus tard, lorsque son état de santé ne lui permit plus de sortir, ce rustique devint un peintre urbain, un portraitiste de Rouen et de Paris. Posté, comme au sommet d'un observatoire, au cinquième étage d'un hôtel de la place du Théâtre-Français ou du carrefour Drouot, il commandait la perspective de l'avenue de l'Opéra et des grands boulevards, animée par la perpétuelle coulée des voitures et des passants. Ces vues plongeantes de la fourmilière parisienne sont, avec ses pastels et ses éventails décorés à la gouache, ce qu'il a laissé de meilleur.

Alfred Sisley (1839-1899), né à Paris d'un père anglais, était, comme Pissarro et Jongkind, d'origine étrangère. Mais, sauf deux courts séjours à Londres, il a passé toute sa vie dans l'Ile-de-France et le Gâtinais, à Louveciennes et à Moret. De tous les impressionnistes il est le plus

proche de Corot qu'il rappelle par ses tons perlés, ses ciels mouvants. Il commençait toujours ses toiles par le ciel. De là la qualité des enveloppes lumineuses qui servent de base à ses accords. Il a peint avec un charme exquis les bords de la Seine et du Loing à toutes les heures, en toute saison, mais avec une prédilection marquée pour les effets d'hiver, les poudroiements de gelée blanche, les miroitements du givre sur les branches candies, le duvet bleuté de la neige couvrant la campagne d'un épais tapis.

D'une touche plus franche, parfois brutale, Armand Guillaumin a



Phot. Librairie de France.

Fig. 374. — Alfred Sisley : Les Bords du Loing à Moret.

modelé sans se lasser, pendant un demi-siècle, la vallée encaissée de la Creuse, le musoir romantique de Crozant, dont la crête rose ou violacée est couronnée par des pans de ruines féodales. Ses tableaux prennent en vieillissant des tons somptueux d'émail.

Le Normand Albert Lebourg s'est partagé entre l'Algérie, où il se croisa, en 1872, avec le Lyonnais Seignemartin, l'Auvergne, où il a peint son grand paysage de neige du Musée de Rouen, l'Ile-de-France et sa province natale. Il n'a pas fait partie, à proprement parler, du groupe impressionniste ; mais il mérite de lui être rattaché en raison de sa communauté de goûts avec Monet et Sisley. Il s'ennuie devant les choses qui posent ; il veut qu'un ciel bouge. Il lui faut les grands fleuves, la mer, les bateaux, ce qui se meut. « L'immuable, dit-il, n'est pas mon affaire. » Il

s'efforce de fixer les effets fugitifs, et, comme Monet, il procède par cycles. « J'ai un besoin impérieux de refaire les mêmes motifs avec des effets différents. »

Son œuvre énorme, qui se chiffre, comme celle de Guillaumin, par quelque deux mille tableaux, est naturellement fort inégale. Mais ses effets de givre, par exemple, *Le village d'Herblay sous la neige au soleil couchant* (Luxembourg), ses vues de Paris ou de Rouen, à la fois vaporeuses et denses, lui assignent une place fort honorable parmi les paysagistes de notre temps.

Si les paysagistes forment le gros du contingent impressionniste, les peintres de figures qui ont suivi l'exemple de Monet et de Degas ne sauraient cependant être passés sous silence.

Le Montpelliérain Frédéric Bazille (1841-1871), qui fut, avec Henri Regnault, une des plus déplorables victimes de la guerre de 1870, mourut trop jeune pour développer les dons manifestés dans sa *Femme assise au pied d'un arbre* (Musée de Montpellier), une des révélations de la Centennale de 1900.



Phot. Cairol.

Fig. 575. — Frédéric Bazille : Femme assise au pied d'un arbre, 1866. (Musée de Montpellier.)

Gustave Caillebotte (1848-1894), dont les *Raboteurs de parquet* ne sont pas sans mérite, est connu par la donation qui fit entrer, non sans résistances, les impressionnistes au Musée du Luxembourg.

Les peintres les mieux doués de ce groupe se rattachent presque tous à Degas. C'est, par exemple, Jean-François Raffaelli (1850-1923), dessinateur plutôt que peintre (tous ses tableaux ont l'air de dessins rehaussés), qui a découvert le pittoresque spécial du paysage pelé des fortifs avec ses déchets d'humanité croupissant dans les détritus de la grand'ville.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), descendant d'une illustre famille de l'Albigeois, mais nabot et contrefait, rejeté par son monde, se réfugia dans la crapule. Il plongea dans les bas-fonds de Montmartre, fréquenta les cafés-concerts et les bars, vécut, comme Outamaro, dans

les maisons closes, avec les pierreuses et les souteneurs. Usé par le noctambulisme et l'abus des boissons alcooliques, il mourut à trente-sept ans, laissant une œuvre peinte et lithographiée, qui tient à la fois de Degas et des Japonais et souvent ne leur est pas inférieure.

Les grands tableaux où il a représenté *La Danse au Moulin Rouge*, avec Valentin le désossé, gambillant, maigre et grave, le buste immobile, devant la Goulue, casquée de cheveux d'or, *La Danse au Moulin de la Galette*, ses scènes de cirque ou de café-concert attestent une connaissance approfondie de la faune montmartroise. Ses portraits d'*Yvette Guilbert*, de *Jane Avril*, de *Marcelle Lender*, dansant le pas du boléro, d'*Oscar Wilde*, androgyne bouffi, ne sont pas moins révélateurs. Mais c'est surtout grâce à ses lithographies, ses affiches en couleurs, fraîches comme des estampes japonaises, que son nom est devenu populaire.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

FIG. 576. — Berthe Morizot : Portrait de sa sœur. Pastel.

(Musée du Louvre.)

A cette école montmartroise on peut encore rattacher l'excellent dessinateur Louis Legrand, le Suisse Steinlen, qui fut un des maîtres de l'affiche, et l'humoriste Willette qui continue avec Chéret la tradition des petits maîtres galants du XVIIIe siècle.

Le grand caricaturiste Forain, élève de Degas, procède surtout de Daumier, qu'il rappelle par ses indignations généreuses contre l'hypocrisie des gens de justice et le « muflisme » contemporain, par sa façon sculpturale de masser les ombres et les lumières dans des peintures presque monochromes, par son dessin cursif, souligné de légendes cinglantes, qui, en trois coups de crayon, campe une silhouette, évoque un milieu.

Les femmes-peintres n'avaient joué presque aucun rôle dans l'école réaliste. Elles sont, au contraire, assez nombreuses parmi les impressionnistes, comme si cette technique délicate et nuancée avait en soi quelque chose de plus féminin que l'art viril de Courbet.

Éva Gonzalès, l'élève favorite de Manet, mourut prématurément en 1883. Mais on ne saurait omettre, dans une histoire de la peinture française, le nom de Berthe Morizot (1841-1895), qui devint la belle-sœur de Manet et qui, tout en subissant l'influence du grand artiste, sut rester

femme délicieusement. Le portrait au pastel de sa sœur (Louvre) est une œuvre ravissante, à laquelle on ne peut reprocher qu'un coloris un peu crayeux. Jamais elle ne tombe dans la fadeur, comme Chaplin, auquel Huysmans la compare injustement.

Quoique née à Pittsburgh, en Pennsylvanie, Miss Mary Cassatt (1845-1925), admiratrice fervente de Degas, qui lui révéla ce que c'est que la peinture, appartient à l'école française. Ses *babies* nus dans les bras de leur mère souriante, si différents des maternités anxieuses de Carrière, gardent cependant leur caractère anglo-saxon : « le petit Jésus avec sa nurse anglaise », disait sarcastiquement Degas.

III. — VERS UN NOUVEL ORDRE CLASSIQUE

Malgré des divagations et des remous inévitables, le courant qui emporte la peinture française se laissait suivre assez facilement depuis le classicisme de David jusqu'à l'impressionnisme de Monet. A partir de la dissolution de cette école, il semble qu'on entre dans un delta. Le fleuve se divise en plusieurs bras dont on a peine à reconnaître la direction.

La multiplication des Salons reflète cette dispersion. Sous le Second Empire il n'y avait qu'un Salon officiel auquel s'opposait parfois le Salon des Refusés. D'un côté, les peintres académiques, de l'autre, les révolutionnaires, ici, les Élus, et là, les Réprouvés : la séparation était aussi nette qu'au Jugement dernier. La Troisième République a vu surgir successivement la *Société Nationale* qui se détache en 1890 de la *Société des Artistes français*, puis, toujours plus à gauche, le *Salon des Indépendants* et le *Salon d'Automne*, et les schismes sont plus que jamais à l'ordre du jour.

L'incohérence des tendances artistiques est telle qu'il n'y a même pas de nom pour désigner l'état actuel de l'école française. Les pointillistes, les cubistes ne constituent que de petites chapelles plus ou moins désaffectées. On s'est résigné, faute d'une appellation plus positive, à classer les peintres de la nouvelle génération sous le nom de *post-impressionnistes* : ce qui ne veut pas dire grand'chose, et ce qui est vraiment un pis-aller. Adoptons plutôt l'heureuse formule proposée par un des maîtres de l'art moderne, qui est en même temps un de ses théoriciens les plus lucides, Maurice Denis, et intitulons cette phase de la peinture française : *Vers un nouvel ordre classique*, puisque la plus forte de ses tendances paraît bien être une aspiration encore confuse et désordonnée vers un néo-classicisme.

Le trait dominant de la peinture contemporaine est une vigoureuse réaction contre l'impressionnisme. Presque tous les *post-impressionnistes* sont *anti-impressionnistes*. Il est donc nécessaire de savoir quelles critiques ils adressent à une esthétique qui a produit cependant tant de chefs-d'œuvre avec Manet, Degas, Renoir et Monet.

Critique de l'impressionnisme. — Ce qu'ils reprochent à cette école, c'est le manque de pensée et de style.

L'impressionnisme est un art purement sensuel, un art *acéphale*. « On ne fait plus, écrit Maurice Denis, que noter des sensations. Le jugement n'a plus de place ici; c'est l'œil qui mange la tête. » Cette prédominance de la sensation sur l'intelligence est contraire à l'esprit français. Ce sont des influences orientales qui « ont introduit dans notre art l'amour exagéré de l'éclat, de la riche matière, de la couleur aux dépens de la forme, de l'architecture et de la sobriété classiques ».

L'esthétique et la technique impressionnistes ont eu pour effet de faire disparaître les genres « nobles » qui impliquent un effort de pensée : la peinture religieuse, la grande peinture décorative, et même le portrait. Le seul genre qui ait bénéficié de cette révolution artistique est le paysage. L'impressionnisme, qui dissout les masses et les plans, les lignes et les couleurs dans le papillotement de la lumière, convient bien en effet à une certaine conception du paysage, mais ne se prête pas à la figure.

Si la technique impressionniste, basée sur l'emploi des couleurs pures et la division du ton déjà formulée par Delacroix, a eu le grand mérite de capter la lumière du soleil et de saisir les effets les plus fugitifs, elle a le grave inconvénient d'être purement empirique. « Les impressionnistes répudient toute méthode scientifique : ils peignent comme l'oiseau chante. » C'est pour obvier à ce défaut que les *néo-impressionnistes* ou *divisionnistes* groupés autour de Seurat et de Signac s'efforcent de faire prévaloir une technique rigoureusement scientifique qui n'abandonne plus rien au caprice, et où les tons purs, fragmentés et juxtaposés sur la toile pour obtenir le maximum de luminosité, sont associés suivant des lois invariables.

Mais ce progrès technique ne suffit pas pour faire tomber les critiques que soulève l'impressionnisme : il en exagère plutôt les défauts en poussant l'analyse des effets lumineux jusqu'à ses dernières limites. Or, ce que l'art moderne réclame par réaction contre la peinture analytique de Monet, c'est un art de *synthèse*, fondé sur les traditions françaises d'ordre et de clarté, sacrifiant l'agrément pour atteindre au style.

Ainsi s'annonce le retour à l'ordre classique, qui n'est pas, notons-le

bien, l'ordre factice de Le Brun et de David, grands maîtres des cérémonies de l'art français, mais l'ordre cartésien de Poussin, invoqué à la fois par Puvis et Cézanne. « Mon naturel, disait Poussin, me contraint de chercher des choses bien ordonnées. » Et Puvis professe après lui : « La conception la mieux ordonnée est toujours la plus belle. J'aime l'ordre, parce que j'aime passionnément la clarté ».

Bref, par réaction contre le sensualisme impressionniste, l'art nouveau cherche à restaurer dans la peinture les droits trop longtemps méconnus de la *pensée*, tandis que le souci de la *construction* s'affirme jusqu'à provoquer les excès du cubisme.

La peinture académique sous la Troisième République. — Avant d'arriver aux vrais inspirateurs de la peinture française contemporaine, il convient de passer en revue l'école académique, que nous avons laissée à la fin du Second Empire.

Pour s'en tenir à l'essentiel on peut y distinguer trois groupes : peintres d'histoire, peintres de la vie moderne, portraitistes.

Le représentant le plus remarquable de la peinture d'histoire est assurément le Toulousain Jean-Paul Laurens, qui a illustré dans une manière sobre et saisissante les *Récits mérovingiens* d'Augustin Thierry. Il a collaboré à la décoration du Panthéon, et, parmi les peintures inégales et disparates qui tapissent les murs de l'édifice, sa *Mort de sainte Geneviève* est celle qui supporte le mieux le voisinage des chefs-d'œuvre de Puvis.

On peut lui rattacher des artistes de moindre envergure tels que Benjamin Constant, fastueux metteur en scène continué par Georges Rochegrosse, beau-fils du poète Théodore de Banville, Luc-Olivier Merson, qui applique à la décoration murale les procédés de l'enluminure, Fernand Cormon, consciencieux pédagogue qui s'est fait connaître par sa *Famille de Caïn* (Musée du Luxembourg) et sa décoration du Muséum d'Histoire Naturelle.

Parmi les peintres de la vie moderne qui s'efforcent de rendre le réalisme de Courbet et l'impressionnisme de Manet *académisables*, il faut citer avant tout Bastien-Lepage et Roll. Jules Bastien-Lepage (1848-1884), né à Damvillers, près de Verdun, a eu une carrière presque aussi courte que celle de son élève et admiratrice russe, Marie Bachkirtsev. Dans *La fenaison* (Luxembourg), *L'amour au village* (Galerie Tretiakov, Moscou), il reprend les thèmes rustiques de Millet avec un réalisme plus sec, prosaïque et pour tout dire photographique. Ses paysans lorrains au front bas, aux mâchoires larges, ont un air hébété de ruminants.

Jules Breton tend au contraire à idéaliser les paysans de l'Artois. Ses faneuses prennent des attitudes de canéphores. « M. Breton, disait

Millet, peint des filles qui sont trop jolies pour rester au village. » Parti de Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret a versé ensuite dans une peinture religieuse d'un mysticisme fade. C'est de Millet que procède Léon Lhermitte (1844-1925), tant par le choix de ses sujets rustiques et bibliques (*La paye des moissonneurs*, au Luxembourg, *L'ami des humbles*, à Boston) que par sa facture. Ses vastes peintures d'une couleur terne font l'effet de fusains rehaussés.

Alfred Roll (1845-1919) avait conservé la mentalité des hommes de 1848. Continuateur attardé de Courbet, il voulait vouer son pinceau à la démocratie, magnifier la vie du faubourg, du chantier, de l'usine. Bon peintre de morceaux quand il s'abandonne à son instinct (*La femme au taureau*, *La laitière*), il est moins heureux dans les grandes machines où il s'évertue à condenser « la vie de la collectivité ». Il peina pendant trois ans sur *Le centenaire de 1789* qui tient au Musée de Versailles la place du *Sacre* de David. Sa *Fête du 14 juillet* relève de cette variété haïssable de l'art officiel qu'on appelle la « peinture de mairie ».

Les deux portraitistes les plus en vogue de cette période ont été Carolus Duran et Bonnat.

Le premier, né à Lille en 1837, s'appelait bourgeoisement Charles Durand; mais, comme il avait l'amour du panache, il éprouva le besoin de corriger son état-civil : en latinisant son prénom et en faisant subir une petite retouche à son patronyme, il se métamorphosa en Carolus Duran. Il avait vu au Musée de sa ville natale *L'après-dînée à Ornans*. C'est de Courbet qu'il s'inspire dans ses premiers tableaux, les meilleurs : l'*Homme endormi* (Musée de Lille), *Le convalescent* (Luxembourg). Il passe ensuite une année en Espagne, où il s'éprend de Velázquez dont il avait pu déjà admirer à Rome, au Palazzo Doria, le portrait du pape *Innocent X*.

Gâté par le succès de *La dame au gant* (Luxembourg), ce beau peintre un peu vulgaire, comme son maître Courbet, mais bien doué et formé à bonne école, dégénéra en portraitiste mondain : s'adaptant aux goûts d'une clientèle élégante et cosmopolite, il se contenta d'effets faciles. Son atelier attirait des élèves en grand nombre : l'Américain John Sargent est un de ceux qui lui firent le plus d'honneur.

Léon Bonnat (1833-1923), originaire de la ville de Bayonne, à laquelle il a légué ses admirables collections, a subi, comme Carolus Duran et presque tous les réalistes, l'influence profonde de l'art espagnol. Il professait une admiration passionnée pour Velázquez : mais c'est surtout à Ribera que font songer les tableaux d'histoire par lesquels il débuta : *Saint Vincent de Paul délivrant les prisonniers* (Petit Palais), *Saint Denis portant sa tête dans ses mains* (Panthéon), *Job sur son fumier* (Luxembourg).

Le succès éclatant de son effigie de *Thiers* l'amena à se spécialiser dans le portrait. Portraitiste officiel plutôt que mondain, il nous a laissé l'image de presque tous les hommes célèbres de son temps : *Victor Hugo* et *Ferdinand de Lesseps*, *Taine* et *Renan*. C'est le Rigaud de la Troisième République.

Tous ces portraits sont remarquables par le souci de la ressemblance individuelle. Quelques-uns même, *Mme Pasca* (1874), le *Cardinal Lavigerie* (1888), le grand missionnaire de la terre d'Afrique qui était, comme Bonnat, un Bayonnais, ont fort grande allure. Mais ils sont généralement d'une uniformité désolante. Bonnat trouva du premier coup la formule à laquelle il devait rester fidèle toute sa vie. Tous ses modèles sont assis dans le même fauteuil de peluche et se détachent en relief sur le même fond conventionnel, mélange de brique pilée et de lie de vin.



Phot. E. B. A.

Fig. 577. — Léon Bonnat : Le Cardinal Lavigerie. 1888. (Musée du Luxembourg, Paris.)

Les portraits mondains de Chartran, de François Flameng, de Ferdinand Humbert, cuisinés avec adresse suivant la recette de Nattier ou de Gainsborough, ont à coup sûr plus d'agrément.

Cet art académique de la Troisième République, simple prolongement du réalisme, n'apportait en somme rien de nouveau. C'est autour de Puvis et de Cézanne, dont l'influence sera surtout posthume, que se groupent tous les efforts des jeunes en réaction contre l'impressionnisme.

Puvis de Chavannes (1824-1898). — Le tempérament de cet admirable artiste — le plus grand décorateur de l'école française du XIX[e] siècle après Delacroix — s'explique par ses origines. Sa famille était de souche bourguignonne : mais il est né à Lyon, la ville de Flandrin et de Chenavard, et il a subi fortement l'empreinte de ce milieu grave, volontiers mystique. Il est foncièrement lyonnais par le

sérieux de sa pensée, son goût des idées abstraites et son penchant pour la grisaille. « Si vous saviez, aimait-il à dire, quelle moisson un peintre peut faire par un ciel gris! »

De sa formation artistique il y a deux faits importants à retenir. Un voyage en Italie éveilla son goût de la peinture murale, en lui révélant les fraîches décorations pompéiennes et les fresques de Giotto à l'Arena de Padoue. A Paris il ne fit que traverser l'atelier de Delacroix; en revanche, il s'imprégna de l'harmonieux génie de Chassériau, dont les fresques alors en place à la Cour des Comptes devinrent sa Bible et son répertoire. Nous en trouvons la preuve dans ses premières toiles d'Amiens, où le groupe des *Forgerons* est emprunté presque trait pour trait à l'allégorie de la *Guerre* de Chassériau.

Les grandes commandes décoratives n'étant généralement pas distribuées à des novices, Puvis dut attendre longtemps avant d'avoir des murailles à couvrir. Ses véritables débuts ne datent guère que de 1860. Entre temps il peignit quelques tableaux de chevalet comme *Le pauvre pêcheur* (Luxembourg): paysage désolé de l'estuaire de la Seine, où s'affirment déjà par la simplicité de la composition, la stylisation des lignes, les colorations en sourdine, les dons qui allaient s'épanouir dans la décoration du Panthéon.

A la différence de Delacroix, Puvis est principalement et presque exclusivement décorateur. Le rôle essentiel de la peinture est, selon lui, d'animer les murailles. Mais, remarquons-le en passant pour couper court à une erreur trop répandue, les décorations de Puvis ne sont pas des fresques; elles ne sont jamais exécutées directement à la détrempe sur le plâtre frais : ce sont des toiles peintes à l'huile, dans le loisir de l'atelier, et marouflées après coup[1].

Si l'on excepte le Panthéon, qui est une ancienne église désaffectée, Puvis n'a jamais eu l'occasion de décorer des monuments religieux. Ses peintures, dispersées à travers toute la France, ornent presque toutes des escaliers d'hôtels de ville, de bibliothèques ou de musées.

La plus ancienne de ces décorations est celle du *Musée de Picardie* à Amiens. Il est vrai qu'elle n'a pas été conçue d'un seul jet. Une première série, qui comprend, outre le magnifique paysage de la Somme d'*Ave Picardia Nutrix*, les allégories alternées de la *Guerre* et de la *Paix*, du *Travail* et du *Repos*, a été exécutée aux environs de 1860, tandis que le *Ludus pro patria*, avec le beau groupe des jeunes gens s'exerçant à la lance, ne date que de 1882.

L'escalier du *Musée de Rouen* se rapproche de ce modèle. De même

1. C'est d'ailleurs ce qui a permis, pendant la grande guerre, de mettre en lieu sûr ses décorations du Musée d'Amiens, menacées par le bombardement allemand.

qu'à Amiens Puvis avait synthétisé la beauté de la Picardie, les ressources de son sol et de son industrie, il célèbre à Rouen, dans une grande page intitulée *Inter Artes et Naturam*, le charme et la richesse de la Normandie : l'ample panorama de la Seine vue de la colline de Bonsecours, les vergers de pommiers à cidre, l'industrie locale de la céramique symbolisée par une jeune fille qui décore un vase de faïence.

Au *Musée de Marseille*, baptisé Palais de Longchamp, l'apothéose de la province fait place à l'apothéose de la cité. *Marseille, colonie grecque*, c'est la ville qui sort de terre, les premières assises du temple qui s'élève en face de la mer bleue ; dans *Marseille, porte de l'Orient*, la ville apparaît vue de la mer : un navire s'apprête à entrer au port ; des Levantins, des Persans sont étendus nonchalamment sur le pont autour d'une



Phot. Braun et Cie.

Fig. 578. — Puvis de Chavannes : Le Bois sacré.
(Escalier du Musée de Lyon.)

gazelle apprivoisée, tandis qu'un moine grec, un marchand juif se penchent avec impatience au bastingage.

A l'hôtel de ville de Poitiers, Puvis renonce à l'allégorie et évoque deux scènes caractéristiques de l'histoire locale : *Sainte Radegonde* écoutant sous le cloître de son monastère des vers que déclame le poète Fortunat et *Charles Martel, vainqueur des Sarrasins*. L'artiste n'a pas représenté, comme eût fait sans doute Delacroix, la bataille de Poitiers, mais la scène plus calme, plus apaisée, du retour des vainqueurs audevant desquels se porte, clergé en tête, le peuple reconnaissant.

Si beaux que soient ces différents ensembles décoratifs, c'est à Lyon, sa ville natale, et à Paris, sa ville d'adoption, que Puvis a réservé les plus belles fleurs de son génie. L'escalier du *Musée de Lyon* (Palais des Arts) n'a malheureusement pas l'ampleur et la noblesse de celui d'Amiens : la cage est trop étroite pour les peintures. Mais le grand triptyque aux ailes en équerre que constitue *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses*, encadré

par la *Vision antique* et l'*Inspiration chrétienne*, n'en est pas moins une des créations les plus parfaites de l'art français moderne. Le Bois sacré hanté par les Muses inspiratrices est un merveilleux paysage d'idylle qui invite à la méditation et au silence. On ne voit pas le ciel au-dessus des arbres; mais il se mire dans un lac : « en sorte que c'est des dessous même du paysage que semble sourdre mystérieusement la paisible lumière qui l'éclaire ». Les « volets » symétriques glorifient les deux éléments éternels de l'art : la forme, symbolisée par la cavalcade des Panathénées, « frise vivante et bondissante » qui passe le long de la mer de Grèce, le sentiment, incarné par des moines artistes qui enluminent les galeries d'un cloître italien. Ce décor, qui n'a rien de spécifiquement lyonnais, à moins qu'on ne veuille reconnaître Hippolyte Flandrin sous les traits d'un des *frati*, se complète très heureusement par deux panneaux allongés qui encadrent la porte d'entrée du Musée et qui nous rappellent que nous sommes à Lyon : le *Rhône*, robuste pêcheur qui s'apprête à lancer l'épervier, la *Saône*, nymphe demi-nue qui s'étire paresseusement au bord de sa rivière dormante où poussent, comme dans un étang, les joncs et les nénuphars. La nature et pour ainsi dire le sexe opposé des deux fleuves : l'un toute force, l'autre toute grâce, qui se marient à Lyon, sont merveilleusement résumés en cette double allégorie.


Fig. 579. — Puvis de Chavannes : Sainte Geneviève veillant sur Paris. (Panthéon.)

Paris, plus favorisé, possède, non pas un, mais trois ensembles décoratifs de Puvis : à l'*Hôtel de Ville*, à la *Sorbonne* et au *Panthéon*. Pourquoi faut-il que la décoration de ces édifices, qui aurait pu être si belle, si on l'avait confiée au seul Puvis ou si tout au moins on lui en avait laissé la direction, soit si lamentablement disparate! Nulle part l'incohérence de l'art moderne ne s'étale plus crûment que dans ces concerts cacophoniques où chaque peintre veut donner sa note sans obéir au bâton d'un chef d'orchestre.

La supériorité de Puvis éclate au milieu de ce pitoyable échantillonnage de talents, dont la plupart étaient complètement inaptes à la peinture décorative. A l'Hôtel de Ville, il a peint dans un style large et

Phot. Braun & Cie

PUVIS DE CHAVANNES. _ L'HIVER

(Hotel de Ville Paris)

Librairie Armand Colin, Paris

simple les travaux et les délassements de l'*Été* et de l'*Hiver*. Dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, il a réalisé ce tour de force de grouper sous une forme plastique et intelligible autour de l'*Alma Mater* des abstractions dont beaucoup étaient encore inédites en peinture. Enfin, sur les murs du Panthéon, il déroule la légende de la patronne de Paris, sainte Geneviève, depuis sa pieuse enfance à Nanterre jusqu'à son active et sereine vieillesse. Dans un paysage printanier et comme virginal, les saints évêques Germain et Loup consacrent au Seigneur la jeune pastourelle. Plus loin elle ravitaille héroïquement Paris affamé dont la population se presse à sa rencontre. Enfin la voici toute chenue et spiritualisée, — comme cette princesse Cantacuzène que Puvis avait épousée et qu'il venait de perdre, — qui, debout sur sa terrasse, veille tendrement sur Paris endormi, dont elle contemple à ses pieds les toits rouges et le fleuve d'argent éclairés par la lune. Évocation d'une sérénité émouvante entre toutes, qui a l'accent profond d'un *ex-voto* et d'un testament!



Phot. Braun et Cie.

Fig. 580. — Puvis de Chavannes : Portrait de sa femme.

(Musée de Lyon.)

Les États-Unis ont le privilège de posséder le seul grand ensemble pictural de Puvis qui se trouve hors de France : c'est la décoration de l'escalier de la *Bibliothèque de Boston*. Dans le panneau central les Muses inspiratrices, planant comme de blanches apparitions, acclament le Génie messager de lumière. A droite et à gauche huit panneaux plus petits symbolisent, comme à la Sorbonne, la Poésie épique, dramatique et bucolique, la Philosophie et l'Histoire, l'Astronomie, la Physique et la Chimie.

Telle est l'œuvre de ce grand peintre auquel on a longtemps reproché sa scolastique abstraite, son incurable grisaille aussi anémique et aussi terne que la poésie philosophique de Sully-Prudhomme. « Le modelé des figures existe à peine, écrivait Paul Mantz; les corps de femmes sont de pures abstractions. M. Puvis manque de tout ce qui constitue la couleur, la réalité, la vie. » En réalité, nul n'a mieux compris les lois éternelles de la peinture murale. Une fresque n'est pas l'agrandissement d'un tableau de chevalet. Elle est faite pour être vue de loin; elle doit faire corps avec l'architecture. Ces nécessités commandent l'esthétique du peintre décorateur.

Le premier principe est l'unité rigoureuse de la composition : tout ce qui n'est pas essentiel au sujet doit être écarté. « Le plus petit bouche-trou, déclare Puvis, suffit à faire crouler l'édifice tout entier en éveillant la méfiance du regard; un détail insignifiant, étranger à l'idée-mère, est capable d'en détruire toute la puissance d'émotion. »

Quant à la couleur, elle doit être sobre, sans éclats : il ne s'agit pas de trouer la muraille, mais de l'animer. On se plaint que la palette de Puvis, délicatement fleurie de bleus et de mauves, soit pauvre. Mais cette pauvreté est volontaire. Et de plus elle est essentielle à la bonne conservation de ses peintures qui ont gardé toute leur fleur. L'artiste avait justement horreur des empâtements inutiles qui engluent et ternissent. « La surcharge, l'empoissage sont une abomination. Dans les vingt-quatre heures l'or se change en plomb. »

L'or de Puvis est de trop bon aloi pour risquer de se ternir. Nul ne lui ravira la gloire d'avoir réintroduit dans la peinture française, que l'impressionnisme avait sevrée de tout aliment intellectuel, le goût des belles ordonnances à la Poussin.

Par là s'explique son influence sur tous les décorateurs contemporains : Albert Besnard se révélera dans ses fresques de l'École de Pharmacie comme un coloriste plus sensuel; Maurice Denis ressuscitera dans ses peintures du Vésinet l'inspiration religieuse des Primitifs italiens; Henri Martin appliquera à sa décoration du Capitole de Toulouse les procédés divisionnistes de Seurat. Mais tous procèdent de ce maître qui a eu la gloire de restaurer le sens du rythme et le règne de la pensée.

Gustave Moreau (1826-1898). — Bien qu'il ait suivi une voie très différente, ce peintre ésotérique a subi, comme Puvis, l'influence décisive de Chassériau, dont il a symbolisé la vie trop brève dans une de ses plus belles aquarelles : *Le Jeune homme et la Mort*. Il s'abandonna plus tard à la séduction des Italiens de la Renaissance : Vinci, Sodoma surtout, et à la fascination de l'Orient.

C'était un solitaire reclus dans sa tour d'ivoire, travaillant avec acharnement pour lui-même et quelques initiés. Il a laissé une œuvre immense : plusieurs milliers de dessins, d'aquarelles, de grands tableaux inachevés, rassemblés en grande partie dans le musée qui porte son nom : car, jusque dans la mort, il s'est arrangé pour ne pas frayer avec la foule.

Malheureusement cette œuvre, comme ce musée, est en marge de la vie. A l'encontre des réalistes et des impressionnistes, Gustave Moreau affichait le dégoût de la vie moderne, qu'il trouvait plate et vulgaire; il se réfugiait dans le passé. Il s'acharnait à traduire dans des aquarelles coruscantes, ciselées comme des sonnets de Heredia, les visions troubles qui hantaient son cerveau nourri de mythes grecs et hindous.

L'*Apparition* du Musée du Luxembourg, que J.-K. Huysmans célébra comme une des œuvres les plus extraordinaires de l'art moderne, caractérise à merveille son imagination d'opiomane et son métier d'orfèvre. Devant le tétrarque Hérode, idole tiarée, affalé sur son trône, Salomé danse. Énervé par les voluptés, il fixe avec une concupiscence hébétée la nudité pâle de la saltatrice, constellée de gemmes et de cabochons, comme l'ivoire d'un évangéliaire. Mais voici que soudain lui apparaît dans un halo la tête sanglante de saint Jean-Baptiste, et son sang se glace dans ses veines.



Phot. Alinari.

Fig. 581. — Gustave Moreau : L'Apparition.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

On saisit dans cette œuvre, qui est une des rares réussites de ce cerveau inquiet, l'application de ses deux principes fondamentaux de la *belle inertie* et de la *richesse nécessaire*. Préoccupé avant tout de ne pas déranger l'eurythmie des lignes, il aboutit à une sorte d'hiératisme. Mais il veut en même temps que ces harmonies soient riches et même somptueuses. Le coloris en sourdine de Puvis lui paraît pauvre. Il s'efforce de rivaliser, dans ses aquarelles, qui semblent exécutées sur d'invisibles paillons, avec la splendeur immarcescible des émaux.

Paradoxe curieux! Cet artiste hermétique a été sur la fin de sa vie un grand éducateur et a laissé la plus profonde empreinte sur ses élèves auxquels il enseignait que « la carrière de peintre est un véritable sacerdoce ». Beaucoup de ses disciples se sont fait un nom dans l'art moderne : il suffit de citer le Vendéen Charles Milcendeau, Georges Desvallières, René Piot, Henri Matisse, Charles Guérin, Georges Rouault.

Odilon Redon (1840-1916) a poussé encore plus loin l'amour du fantastique et de la chimère. Né d'une mère créole que son père avait épousée à La Nouvelle-Orléans, il commença par copier au Musée de Bordeaux, sa ville natale, les œuvres de Delacroix; plus tard il s'inspirera des miniatures persanes. Coloriste subtil, il invente des accords inédits de mauves

nacrés, de roses fanés, d'oranges et de verts. Il semble qu'il fasse sa palette avec la nacre irisée des coquillages et les pétales de fleurs. Pour ses créations irréelles, auxquelles il sait donner l'apparence de la vie, il s'est souvent servi avec bonheur du pastel. Le rare mérite de son art *suggestif*, qui émeut la sensibilité comme la musique d'un poème de Mallarmé, est d'être à la fois mystérieux et vivant. « J'ai fait, disait-il fièrement, un art selon moi seul. Je l'ai fait avec les yeux ouverts sur les merveilles du monde visible et, quoi qu'on en ait pu dire, avec le souci constant d'obéir aux lois du naturel et de la vie. »



Phot. Giraudon.

Fig. 582. — Fantin-Latour : Les Filles du Rhin. Pastel.

(Musée du Luxembourg, Paris.)

Les intimistes : Fantin-Latour et Carrière. — La technique impressionniste, qui est une technique de plein air et de plein soleil, ne se prêtait pas à l'expression de la vie intérieure. En même temps que Puvis et G. Moreau restauraient les droits de la pensée et de l'imagination, Fantin et Carrière nous rendaient le sens de l'intimité.

Né à Grenoble d'une famille d'origine italienne, Fantin-Latour (1836-1904) avait hérité de sa mère russe un type semi-asiatique. Transplanté de bonne heure à Paris, il y fut avec Cazin et Legros l'élève du fameux Lecoq de Boisbaudran qui basait son système sur l'*éducation de la mémoire pittoresque*.

Ses débuts furent pénibles. Il fut par nécessité, puis par goût un merveilleux peintre de fleurs, comparable dans ce genre à Manet et à Odilon Redon. Mais son œuvre se compose surtout de portraits et de fantaisies, peintes ou lithographiées, sur des thèmes musicaux.

Ses portraits de *Manet* (Art Institute, Chicago), de ses amis anglais, *M. et Mme Edwards* (National Gallery, Londres), *La lecture* du Musée de Lyon ou *La leçon de dessin* du Musée de Bruxelles suffiraient pour lui assigner une place parmi les grands portraitistes du siècle. Toutefois sa

principale originalité est d'avoir ressuscité le genre essentiellement hollandais du groupe de portraits à la Frans Hals, qui avait déjà été importé en France par Largillierre dans ses tableaux d'échevins.

La différence est que les portraits collectifs de Fantin ne sont pas des commandes officielles : ce sont des hommages spontanés et désintéressés aux peintres, aux poètes, aux musiciens que l'artiste aimait ou admirait.

Le Toast a malheureusement été détruit par l'artiste, à l'exception d'une tête de Whistler échouée dans la galerie Freer à Washington.

La série s'ouvre par un *Hommage à Delacroix* (Louvre, Coll. Moreau-Nélaton), autour de l'effigie duquel se groupent les peintres Manet, Whistler, Alphonse Legros, l'auteur lui-même en manches de chemise et le pinceau à la main, les critiques Duranty, Champfleury, Baudelaire.



Phot. Bulloz.
Fig. 583. — Eugène Carrière : Portrait de Verlaine.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

L'*Atelier aux Batignolles* (Luxembourg) pourrait être intitulé : Hommage à Manet (fig. 561). Autour du chevalet du maître, on reconnaît Frédéric Bazille, Renoir, Monet, Zola.

Un *Coin de table* ou *Le dîner des poètes*, qui avait été conçu d'abord comme un Hommage à Baudelaire, groupe les figures de Paul Verlaine et de son inséparable Arthur Rimbaud, de Jean Aicard et de Camille Pelletan.

Enfin le cycle se termine par un hommage aux musiciens et plus particulièrement à Wagner : *Autour du piano* sont rassemblés le critique musical Adolphe Jullien, biographe de Fantin, qui donna ce tableau au Luxembourg, Emmanuel Chabrier et Vincent d'Indy.

Ces quatre grandes toiles présentent le plus vif intérêt iconographique. Mais il subsiste toujours dans l'art de Fantin je ne sais quelle gaucherie provinciale. C'est ce que Degas exprimait bien joliment par cette boutade : « Oui, sans doute, ce qu'il fait est très bien. Mais quel dommage que ce soit toujours un peu Rive Gauche ! »

Mélomane comme Odilon Redon, Fantin professait une admiration passionnée pour Berlioz, Schumann et surtout Wagner; il fut l'un des premiers pèlerins français de Bayreuth. Il essaya de transposer ses émotions musicales dans le langage des formes. De là cette série de

pastels, de lithographies mélodiques, comme un *leit-motiv*, qui évoquent *Les Filles du Rhin*, *La Walkyrie* ou *Parsifal*.

En somme Fantin nous apparaît comme un artiste très complet, unissant des dons presque contradictoires : un intimiste à la Chardin doublé d'un peintre-poète à la Prud'hon.

Le doux et mélancolique Cazin (1841-1901) transporte ce sens de l'intimité dans le paysage. Il évoque au milieu des dunes désertiques du Pas-de-Calais, hérissées d'ajoncs épineux, la désolation d'*Agar et Ismaël* (Luxembourg). Son heure préférée est le crépuscule, quand le soleil descend à l'horizon et que la lune pâle irradie sur les nuages mouvants la lumière froide de son disque d'argent. Le miracle est que, tout en se risquant à la limite du sentimental, il n'y verse jamais.

Eugène Carrière (1849-1906) a été le plus grand intimiste de sa génération. Il débute, comme Millet, par une manière fleurie. Ses tableaux de jeunesse : *L'enfant au chien*, *L'enfant malade*, *Le premier voile* (1886, Musée de Toulon), séduisent par des touches roses, des accords argentés à la Velázquez. Il cherche à intéresser par un côté anecdotique ou sentimental.

Mais peu à peu la lumière se fait dans son esprit, et en même temps l'ombre se répand sur ses toiles. Il renonce volontairement, héroïquement aux vaines coquetteries de la couleur : tout est sacrifié à l'expression morale.

Au fur et à mesure que la couleur pâlit, la forme s'accuse. Car un des caractères les plus saisissants des œuvres de Carrière est leur relief sculptural. Les préparations de La Tour, qu'il avait copiées à Saint-Quentin dans sa jeunesse, lui avaient appris de bonne heure l'art de construire un visage. Mais il est certain que l'exemple et l'amitié de Rodin lui enseignèrent mieux encore à faire tourner les formes dans l'espace. Cette évolution réfléchie le conduit aux antipodes de l'impressionnisme, auquel il s'oppose radicalement par son renoncement à la couleur et son souci de la construction.

La plupart des portraits de Carrière : *Verlaine*, *Goncourt*, *Daudet*, qui existent généralement sous une double forme, peinte et lithographiée, sont des merveilles d'intuition psychologique, qui font penser à La Tour. On sent que le peintre a pénétré jusqu'au fond de ses modèles. « L'homme, disait-il, est un repoussé. Il est repoussé à grands coups frappés du dedans. » Nul n'a mieux scruté cette action invisible des pensées, des passions secrètes, qui sculpte lentement notre visage et se trahit à notre insu par une flambée du regard, un pli des lèvres. Il n'oublie jamais, quand il peint une créature vivante, qu'il a devant lui « des formes habitées ».

Si beaux que soient ces portraits, ils nous émeuvent moins que les

Maternités. Marié de bonne heure, entouré de nombreux enfants, Carrière a découvert le monde de la famille : il s'est fait l'historien de son propre foyer. Une figure domine ce cycle : celle de la mère au masque inquiet, douloureux, avec ses gestes de caresse, de possession jalouse. Dans la *Famille* du Luxembourg, la composition est encore dispersée : les figures trop nombreuses sont ordonnées en bas-relief. Plus tard l'artiste les massera en un seul bloc de chair vivante : il accusera la solidarité, la



Fig. 584. — Eugène Carrière : Maternité.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

continuité des formes qui « se cherchent et se rejoignent »; en sorte qu'une même vie continue à circuler dans le corps de la mère et la grappe d'enfants sortie de ses entrailles.

Une de ces Maternités atteint au sublime le plus déchirant : c'est la Vierge désespérée aux pieds du *Christ en croix* (Luxembourg).

Paul Cézanne (1839-1906). — Bafoué pendant sa vie comme un impuissant et un raté, divinisé après sa mort, Cézanne a exercé une influence encore plus considérable que Puvis sur la peinture européenne du xxe siècle : il a contribué plus que quiconque à détacher la nouvelle

génération de l'impressionnisme et à l'orienter vers des voies nouvelles.

Né à Aix-en-Provence, il appartenait, comme son camarade Zola, qui l'a dépeint dans son roman *L'Œuvre* sous le nom de Claude Lantier, à une famille d'origine italienne[1]. Sa vie solitaire fut une tragédie. Il n'arrivait pas à s'exprimer. Le travail, qui était pour Renoir une joie, devenait pour lui un martyre. Il se dévore, se tue à couvrir cinquante centimètres de toile. Il passait par « des élans suivis de découragements profonds, des ferveurs suivies d'abattements ». Il rêvait ingénument de forcer les portes du « Salon de Monsieur Bouguereau », et, chaque fois, c'était une nouvelle déception. « Ah! soupirait-il, s'il m'avait été donné de me réaliser! »



Phot. Librairie de France.
FIG. 585. — Paul Cézanne : La Vieille au chapelet.

Qu'a voulu faire ce génie inquiet et incomplet, auquel il ne manqua qu'un peu de talent? Qu'a-t-il fait, et comment s'explique sa prodigieuse influence?

« J'ai voulu faire de l'impressionnisme, disait-il, quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées.... Monet a peint l'irisation de la terre, de l'eau. Mais, dans la fuite de tout, dans ces tableaux de Monet, il faut mettre à présent une solidité, une charpente. »

En somme, il revient, par réaction contre les mirages fluides de Monet, aux paysages solides et composés de Poussin. « Je voudrais, comme dans le *Triomphe de Flore*, marier des courbes de femmes à des épaules de collines. » Son idéal serait de refaire dans cette Provence, qui ressemble tant à l'Italie, du Poussin sur nature.

Le dessin est pour lui chose secondaire, ou plutôt il ne se sépare pas de la couleur. « Au fur et à mesure que l'on peint, plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.... Du rapport exact des tons résulte le modelé. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils y sont tous, le

1. Son nom serait une transcription française de la ville de Cesena, d'où sa famille avait émigré.

tableau se modèle tout seul. On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire moduler. »

Telle est la doctrine de Cézanne. Il est certain que la réalisation n'est pas toujours à la hauteur de cet idéal. Dans son œuvre inégale, il y a beaucoup de velléités, de gaucheries : « maisons penchées de côté, comme pochardes, fruits de guingois ». Il disait humblement : « Je ne suis peut-être que le primitif d'un art nouveau ». Mais, qu'il peigne des paysans attablés dans une auberge, la montagne Sainte-Victoire, nageant



Phot. Bulloz.

Fig. 586. — Paul Cézanne : La Montagne Sainte-Victoire.

dans l'air éblouissant, la calanque bleue de l'Estaque ou de simples pommes [1], il n'est jamais indifférent. Il a le sens de la construction, des volumes et des valeurs. Sa couleur dense et comme saturée est d'une admirable plénitude. Rien de la légèreté, de la virtuosité des impressionnistes. C'est un art sérieux, grave, sans fioritures : une cantate de Bach. Gauguin disait de lui : « Il joue constamment du grand orgue ».

A ceux qui comprirent la beauté de ces accords, l'air de flûte des impressionnistes parut bientôt grêle. Toute la réaction anti-impression-

1. Il aimait mieux peindre des pommes que des fleurs, parce que les fleurs se fanaient avant qu'il eût fini de les peindre. Il travaillait si lentement qu'il en était réduit à copier des fleurs en papier.

niste en quête d'un chef se groupa autour du maître d'Aix, qui fut salué comme un initiateur. Après l'*Hommage à Delacroix* et l'*Hommage à Manet* de Fantin-Latour, Maurice Denis, porte-parole de sa génération, réunit ses camarades d'atelier dans un *Hommage à Cézanne*.

Deux autres artistes se partagent avec Cézanne les faveurs de la génération actuelle : Gauguin et Van Gogh.

Paul Gauguin (1848-1903) avait, du côté maternel, des origines péruviennes : ce qui explique son goût pour l'exotisme. Séduit d'abord par l'impressionnisme de Pissarro, il renonça vite à la division du ton pour peindre par teintes plates cernées de gros traits comme les plombs d'un vitrail. C'était un tempérament de décorateur. « Son enthousiasme de la couleur exaltée, disait Carrière, aurait fait passer d'admirables flammes sur les vitraux. On ne sut pas profiter de son génie. »



Phot. Librairie de France.

Fig. 587. — Paul Cézanne : Le Compotier.

Pour satisfaire son penchant pour le primitif, il se réfugia d'abord au fond de la Bretagne, à Pont-Aven. « La grosse erreur, affirmait-il, c'est le grec, si beau qu'il soit. La barbarie est pour moi un rajeunissement. » L'art des calvaires bretons fut pour lui une première révélation.

En 1891, Paul Gauguin s'embarque pour Tahiti, et s'enfonce en pleine sauvagerie. La beauté, la sensualité innocente de cette race puérile, toute proche de la nature, où la différence des sexes est moins marquée que chez les civilisés, l'enchantent. Il se plaît à suivre le rythme de ces Vahinas au corps cuivré, statues d'or vivant, qui marchent en balançant les hanches, avec la grâce et l'élasticité de jeunes animaux. Sa couleur s'exalte sous le ciel polynésien et traduit par des accords d'orange et de bleu cet air à la fois embrasé et tamisé. « Il est extraordinaire, s'étonnait Stéphane Mallarmé, qu'on puisse mettre tant de mystère dans tant d'éclat. »

Ce parti-pris de synthèse, cette franchise de ton, ce dédain de la perspective aérienne ont profondément influé sur les décorateurs moder-

nes : « Ce que fut Manet pour la génération de 1870, atteste Maurice Denis, Gauguin le fut pour celle de 1890 [1]. »

Vincent van Gogh (1850-1890), qui fut un moment très lié avec Gauguin, a eu une existence encore plus tragique.

Hollandais d'origine, comme Jongkind, van Gogh commença par être commis-vendeur chez le marchand de tableaux Goupil, qui avait une succursale à La Haye. Il arrive à Paris en 1886, entre dans l'atelier Cormon, où il adopte le nom de Vincent, celui de Van Gogh étant « impossible à prononcer pour des étrangers », et s'inspire d'abord de la manière sombre de Millet, qu'il imite dans son premier grand tableau : *Les mangeurs de pommes de terre.*



Phot. Librairie de France.

Fig. 588. — Paul Gauguin : Tahitiennes.

Mais bientôt le contact avec les impressionnistes, l'influence de Monticelli, celle de Gauguin et surtout peut-être son émerveillement devant les estampes japonaises l'orientent vers la peinture claire. Puis la lumière du Midi achèvera de dessiller ses yeux.

En effet, faute de pouvoir se rendre au Japon, il prend, en 1888, le parti d'aller s'installer en Provence, à Arles, non loin de Cézanne. « Je me suis rendu dans le Midi, écrit-il, pour mille raisons : voir une autre lumière que celle du Nord où les couleurs du prisme sont voilées dans les brumes, prendre une idée plus juste de la façon de sentir et de penser des Japonais. »

Aussitôt arrivé dans le pays de ses rêves, ce Hollandais frénétique et comme enivré se met à peindre en plein midi, sans parasol et le crâne nu, dans un paroxysme de délire orgiaque. Les yeux dilatés, la tête en feu, il lutte à coups de pinceau avec le soleil. Sous le souffle du mistral, tout danse ou brûle autour de lui. Il peint furieusement jusqu'à perdre

1. Le primitivisme se réclame encore d'Henri Rousseau (1844-1910), le fameux douanier, autodidacte ingénu dont les forêts tropicales et les jungles ont l'air découpées dans du fer-blanc.

conscience de lui-même. « Je ne me sens plus, et le tableau vient comme dans un rêve. »

Cette insolation prolongée sur un cerveau en perpétuelle ébullition, débilité et détraqué par la syphilis, les excès de tabac, de café et d'alcool, finirent par provoquer une crise de folie. Dans un moment de surexcitation, il fonça avec un rasoir sur son ami Gauguin, qu'il avait invité à Arles. Rentré chez lui, il se coupa froidement une oreille, juste au ras du crâne, et alla la déposer sous enveloppe dans une maison close où il fréquentait. Il fallut l'interner dans un asile de fous : il y dévorait ses couleurs. Recueilli à Auvers-sur-Oise par le Dr Gachet, il se suicida en se tirant un coup de revolver dans le ventre.



Phot. Librairie de France.

Fig. 589. — Vincent van Gogh : L'Homme à l'oreille coupée (portrait de l'artiste par lui-même).

Telle fut la vie pitoyable du pauvre Vincent. Son œuvre est digne d'admiration. Cet homme du Nord, transplanté dans le Midi, a interprété, comme personne avant lui, la lumière solaire. « Ses tournesols glorieux, écrit Mirbeau, sont gorgés de soleil, de ses sucs, de son miel. » Ces toiles incendiaires, incandescentes, empâtées de jaune de chrome, de vert Véronèse, d'indigo pur, brasillent et éblouissent comme une flambée. A côté de ces peintures, qui ressemblent à de prodigieux émaux cloisonnés et qu'on serait tenté de ranger dans les arts du feu, tout le reste paraît froid, figé, sans vie.

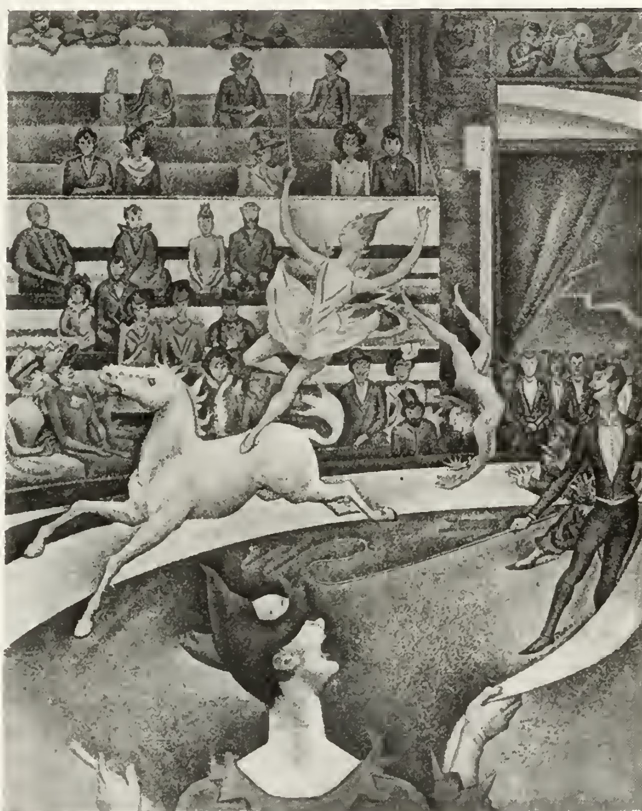
IV. — LA PEINTURE CONTEMPORAINE

Les peintres vivants ne relèvent pas de l'histoire de l'art, mais du journalisme. C'est aux salonniers qu'il appartient de les dénombrer, de suivre leurs progrès et d'apprécier leurs efforts. Mais ces appréciations sont trop subjectives et comportent trop de risques d'erreur. Le temps seul permettra de classer tous ces candidats à la gloire et de faire le départ entre les faux grands hommes dont la réputation, échafaudée par la réclame et l'agiotage des marchands de tableaux, ne tardera pas à

s'écrouler, et les véritables maîtres qui sont parfois méconnus par leurs contemporains.

Toutefois, il est déjà possible de distinguer, au sein de la confusion et de l'anarchie actuelles, des familles d'artistes qu'unissent certaines affinités, certaines tendances. C'est ce que nous voudrions essayer de dégager pour conclure.

D'une façon générale, on peut dire que la réaction contre l'impressionnisme inaugurée par Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Carrière, Cézanne et Gauguin se poursuit. L'impressionnisme est combattu à la fois par les « peintres d'idées », héritiers de Puvis, et par les « constructeurs », disciples de Cézanne. Toutefois sa sève n'est pas épuisée : il résiste à toutes ces attaques, se transforme pour mieux durer : c'est ce qu'on appelle le néo-impressionnisme.



Phot. Librairie de France

Fig. 390. — Georges Seurat : Le Cirque.
(Musée du Louvre. Donation Quinn.)

Le néo-impressionnisme est né en 1886. C'est à cette époque que Georges Seurat (1859-1891) exposa le premier tableau exécuté suivant le procédé divisionniste : *Un Dimanche à la Grande Jatte* (Art Institute, Chicago). Les principaux adeptes de cette technique furent Camille Pissarro, Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Maximilien Luce, le Belge Théo van Rysselberghe. Henri Martin s'est efforcé de l'appliquer à la peinture murale.

Ce qui caractérise le divisionnisme, qu'on appelle aussi quelquefois *pointillisme*, bien que la division n'exige nullement une touche en forme de point, c'est la substitution, à l'empirisme des impressionnistes, d'une technique rigoureusement scientifique, et la recherche du rythme dans la composition.

Il est certain que la *Grande Jatte* de Seurat, les vues de *La Rochelle*

ou de *Venise* par Signac sont saturées de lumière. Mais le procédé est trop apparent. Cette application systématique des lois de Chevreul à la peinture produit des œuvres froides et sans vie : on dirait des démonstrations d'optique. Les aquarelles de Signac, qui sont d'une exécution plus libre, ont beaucoup plus d'agrément que ses grandes mosaïques peintes. Aussi cette expérience est-elle aujourd'hui abandonnée. C'est une gymnastique qui peut être utile, comme dans un sens opposé le cubisme, un moyen, mais non une fin.

Le néo-impressionnisme moderne prend toutes les formes : il apparaît mitigé d'académisme chez des portraitistes comme Jacques-Émile Blanche, qui a subi successivement l'influence de Manet, de Whistler, de l'école anglaise, et dont la galerie de célébrités modernes continue



Phot Crevaux

Fig. 591. — Henri Martin : Les Faucheurs.
(Capitole de Toulouse.)

celle de Bonnat; Ernest Laurent, plus intime et plus tendre, et Aman-Jean, coloriste subtil, qui se plaît aux teintes fanées, aux nuances mourantes. Henri Le Sidaner apporte dans le paysage le même goût du rare et du précieux : ses architectures semblent reflétées dans des eaux mortes ou des miroirs ternis. Cet art délicat et quelque peu neurasthénique est accordé à l'unisson des romances de Verlaine, des petits drames mystérieux de Maeterlinck, des phrases musicales de Debussy.

On pourrait en dire autant d'Édouard Vuillard, de Pierre Bonnard, de K.-X. Roussel, qu'on a pris l'habitude de conjuguer. Vuillard est un harmoniste délicieux, grave sans pédanterie. Bonnard, plus fantaisiste et plus prime-sautier, a beaucoup appris de Degas, de Lautrec, des Japonais; mais ses nus opalins, irisés, peints avec une sensualité espiègle et désinvolte, ne ressemblent à ceux d'aucun autre. Dans ses paysages antiques, Roussel recrée le décor idéal de l'*Après-midi d'un Faune*.

Le même raffinement de coloris distingue des peintres de tempé-



Phot. Bernheim jeune.
FIG. 592. — Henri Matisse : Portrait.

raments très divers, qui sont la parure et l'espoir de la jeune école française : Henri Matisse et Lebasque, Charles Guérin et Laprade, les paysagistes Marquet et Jules Flandrin : le premier, spécialisé dans les vues de ports, Honfleur et Collioure, Marseille et Alger, qu'il peint avec des modulations de tons clairs posés en à-plats sur un trait volontairement abrégé : Joseph Vernet moderne dont l'art subtil tient à la fois du Japon, de Monet et de Cézanne; l'autre, se plaisant davantage aux vues panoramiques du Dauphiné, sa province natale. A ce groupe il faut joindre deux femmes-peintres d'un talent exquis, qui continuent la tradition de Berthe Morizot : Marie Laurencin, qui a créé un type de femme au museau pointu, aux yeux en amande, dans des harmonies discrètes de gris et de rose; Jacqueline Marval, plus fougueuse dans ses décorations dessinées un peu à la diable, mais d'une fraîcheur délicieusement printanière : chacun de ses tableaux, avec ou sans fleurs, est toujours un bouquet.

LES DÉCORATEURS. — A cet art plus musical qu'intellectuel, qui continue sous des formes diverses le mouvement impressionniste, s'oppose la conception des deux grands décorateurs modernes : Albert Besnard et Maurice Denis, qui, fidèles à l'exemple de Puvis, professent l'un et



Phot. Librairie de France
FIG. 593. — Vuillard : Intérieur.

l'autre que la peinture est *cosa mentale* et que son mérite ne réside pas seulement dans l'exécution.

Décorateur, peintre de nus, portraitiste, aquafortiste, Albert Besnard est une nature exceptionnellement riche et complexe.

Dès 1885, il se classe, par ses fresques de l'*École de Pharmacie*, comme l'émule et le successeur de Puvis. Renonçant à la banalité des allégories académiques, il s'efforce à son tour de traduire plasti-



Fig. 594. — Albert Marquet : L'Entrée du port de Honfleur.
(Collection Louis Réau, Paris.)

quement les idées-forces de la biologie et de la chimie. Mais aux nombreuses commandes officielles dont Albert Besnard s'acquitte avec une richesse d'invention, une ampleur de formes et une aisance de facture qui semblent échappées de la corne d'abondance de Rubens (amphithéâtre de chimie de la Sorbonne, mairie du Louvre, plafond de la Comédie-Française, coupole du Petit Palais, Palais de la Paix à La Haye, salle à manger du paquebot *Paris*, aula de l'Université de Strasbourg), de bons juges préfèrent encore une décoration plus intime : celle qu'il offrit d'un cœur reconnaissant, en guise d'ex-voto, à la chapelle de l'*hôpital de Berck*, à la suite de la guérison d'un de ses fils. Les grands thèmes lyriques de la Naissance, de la Maladie, de la Mort

sont traités ici avec une gravité émue et presque austère par un peintre qui est en même temps un poète.

Cette austérité de pensée est d'autant plus frappante que le tempérament de Besnard est sensuel autant que cérébral. Sa *Femme nue se chauffant*, du Musée du Luxembourg, avec sa peau nacrée sur laquelle se contrarient les reflets de la flamme dorée et du jour bleuâtre, *L'Ile*



Phot. Moreau frères.

Fig. 595. — Albert Besnard : L'Ile heureuse.
(Musée des Arts décoratifs, Paris.)

heureuse, du Musée des Arts Décoratifs, version moderne de l'*Embarquement pour Cythère*, transposée dans le voluptueux paysage du lac d'Annecy, en sont la preuve[1].

Dans ses magnifiques portraits de *Réjane*, de *Mme Roger Jourdain*, du pape *Benoît XV* dans les jardins du Vatican, il se montre aussi fin psychologue que grand décorateur. C'est cette alliance de la pensée et du métier qui constitue son indiscutable supériorité sur les simples praticiens.

1. Jules Chéret, dans ses spirituelles affiches et ses cartons de tapisserie pour les Gobelins, Gaston La Touche, dans ses Fêtes Galantes, continuent également la tradition des décorateurs français du XVIII[e] siècle.

Maurice Denis, de vingt ans plus jeune, réalise aussi le type du peintre intellectuel. Contrairement au préjugé des réalistes et des impressionnistes pour lesquels la pensée n'a rien à voir avec l'art de peindre, il estime qu'il y a une hiérarchie des sujets et que dans l'œuvre de Rembrandt *Les pèlerins d'Emmaüs* passent tout de même avant le *Bœuf écorché*. Formé à l'école de Puvis, et aussi de Cézanne et de Gauguin, affiné par des séjours en Italie où il goûta surtout la tendre ingénuité de Fra Angelico, il s'assigna pour mission de restituer à la peinture, qui



Phot. Librairie de France.

FIG. 596. — Maurice Denis : La Vierge à l'école.
(Musée de Bruxelles.)

n'était plus qu'une technique, une vie spirituelle. Il a été en France le restaurateur de l'art religieux, qui s'étiolait depuis la disparition des derniers élèves d'Ingres. Ses fresques de la chapelle du Vésinet et de Saint-Paul de Genève, la décoration intégrale (peintures, vitraux, ornements liturgiques) de sa chapelle privée du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye et de l'église d'après-guerre du Raincy sont les principaux monuments de cette renaissance. Il ne se confine pas d'ailleurs dans la peinture religieuse et fait d'heureuses incursions dans le domaine de la mythologie et de l'allégorie, comme le prouvent deux vastes ensembles : le plafond du *Théâtre des Champs-Élysées*, dont on a pu dire que c'était « le plus illustre ouvrage de décoration exécuté en France depuis



Ceux qui s'en vont. — L'Adieu. — Celles qui restent.

Phot. Balloz.

Fig. 597. — Charles Cottet : Au Pays de la mer. Triptyque.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

l'amphithéâtre de la Sorbonne », et le *Triomphe de l'art français*, récemment marouflé sur une coupole du Petit Palais. Enfin, il a eu le mérite de rénover l'art de l'illustration, si déchu depuis les romantiques : ses *Fioretti* de saint François d'Assise, qui furent suivies d'une *Vie de saint Dominique*, toutes fleuries de bois en couleurs, se classent à juste titre parmi les plus beaux livres modernes.

Dans cette croisade en faveur d'une peinture intellectuelle, Maurice Denis n'est pas un isolé, et il convient de lui associer des artistes de haute valeur tels qu'Émile Bernard, le confident de Cézanne, Georges Desvallières et René Piot, esprits tourmentés issus de Gustave Moreau.

Les constructeurs. — De toutes les influences qui dominent la peinture contemporaine, il semble bien que la plus forte soit celle de Cézanne. Le maître d'Aix est plus suivi que Monet ou Puvis de Chavannes. C'est qu'il incarne à tort ou à raison la tendance dominante de notre époque : le retour à un art construit, solide, renouvelé de Poussin.

Le ferment cézanniste peut être plus ou moins virulent. Il est très atténué chez Maurice Denis ou chez les peintres de la Bretagne : Charles Cottet, Lucien Simon, Dauchez, qu'on a baptisés « la bande noire », parce qu'ils reviennent, par réaction contre l'impressionnisme, à la gamme sombre de Courbet. Cottet (1863-1925), qui a composé l'admirable triptyque du *Pays de la mer* (Luxembourg), une des œuvres les plus fortes de l'école française, est surtout frappé par la tristesse du pays breton. Simon au contraire, peintre des Bigouden trapues, parées comme des châsses, est plus sensible à la joyeuse animalité de cette race primitive. Dauchez évoque dans des vues panoramiques l'étendue morne des landes rocheuses balayées par le vent. Quant à René Ménard, neveu de l'auteur des *Rêveries d'un païen mystique*, il renoue la tradition de Claude Lorrain dans des paysages antiques, baignés d'une lumière dorée, pleins de noblesse et d'eurythmie, auxquels on peut reprocher seulement quelque monotonie.

Ces peintres représentent ce qu'on pourrait appeler le cézannisme académique. Mais il y a un cézannisme moins inoffensif, plus révolutionnaire et plus agressif, qu'on a appelé le *fauvisme* ou le *cubisme* et qui se déchaîne, à l'abri des jurys, au Salon des Indépendants.

Le cubisme n'est qu'une expérience et — on peut bien le dire aujourd'hui — une expérience avortée. Elle fut montée vers 1910 par un Espagnol francisé, Pablo Picasso, suivi bientôt par toute une pléïade de jeunes artistes tels que Derain, André Lhote, Luc-Albert Moreau, Georges Braque, Raoul Dufy. Poussant jusqu'à l'absurde la leçon de Cézanne, invoquant l'exemple de la sculpture nègre, les cubistes décident que

l'objet de la peinture n'est pas, comme on l'avait cru jusqu'alors, de représenter les objets réels, de refléter la vie.

« L'École apprend à ses disciples à copier l'objet, à en produire un double, à imiter les maîtres du passé. Nous ne voulons, nous, ni de ces constats, ni de ce pastiche archéologique. Il ne faut plus reproduire la surface des objets. Ce qu'il sied de faire, c'est de peindre les choses, non pas telles qu'elles apparaissent devant nos yeux, mais telles qu'on les voit en esprit; non pas telles qu'elles sont, mais telles qu'on sait qu'elles sont. »



Phot. Crevaux.

Fig. 598. — Lucien Simon : Bain de Bretonnes.

(Musée du Luxembourg, Paris.)

En d'autres termes, le cubisme substitue hardiment la réalité *conceptuelle* à la réalité *visuelle*.

A la peinture exclusivement *optique* des impressionnistes, il oppose une peinture *tactile* en évoquant les objets sous plusieurs angles à la fois, en leur réalité cubique.

« Nous n'avions jamais eu, dit Picasso, la curiosité de toucher les objets que nous peignions. »

Dans ce système la peinture se réduit à une combinaison géométrique de plans colorés.

L'expérience a démontré que cette doctrine spécieuse n'était pas viable. Ce langage abstrait supprime toute sensibilité. L'arbre se juge à ses fruits. Or le cubisme, comme le divisionnisme, n'a pas produit un seul chef-d'œuvre.

Aussi les défections se sont-elles multipliées. La plupart des adeptes du cubisme, sans excepter son parrain Henri Matisse et son fondateur Picasso, s'en sont évadés plus ou moins clandestinement. Chez les mieux doués de ces « fauves », André Derain, Dunoyer de Segonzac, qui maçonne ses toiles avec des pâtes sirupeuses, insuffisamment diluées, Georges Rouault, Daumier des bouges, l'austère Jean Marchand, le robuste Luc-Albert Moreau, Maurice de Vlaminck et Henri de Waroquier,

paysagistes outranciers, qui cultivent la fièvre et le paroxysme continu de Cézanne et de Greco, l'expérience cubiste n'a pas été inutile. Ils en ont gardé un sens des volumes, des plans simplifiés qui ferait merveille dans la peinture monumentale, si seulement ils consentaient à égayer leur palette triste et presque funèbre.

Parmi les jeunes qui ont déjà fait leurs preuves, il faudrait encore citer des peintres de nus sensuels, comme Henry Ottmann et le truculent André Favory, — de nus stylisés, comme le Havrais au nom germanique : Émile-Othon Friesz. Georges Dufrénoy s'impose de plus en plus comme un scrupuleux constructeur de paysages et de natures mortes. Maurice



Phot. Crevaux

Fig. 599. — René Ménard : Le Jugement de Pâris.
(Collection Max Leclerc, Paris.)

Utrillo, fils de Suzanne Valadon, Parisien de la Butte drapé d'un nom espagnol, est le peintre inégal, mais parfois inégalé, des venelles lépreuses du vieux Montmartre.

A ces Français de race plus ou moins mélangée, il faut joindre des étrangers qui ont pris racine à Paris et qui y ont acquis droit de cité : c'est par exemple le Suisse vaudois Félix Vallotton (1865-1925), dessinateur impeccable de la lignée d'Ingres, mais enlumineur acide, l'Italien Modigliani, le Hollandais Kees van Dongen, sorte de faune hilare et facétieux, qui est devenu, après le gnome italien Boldini, le peintre attitré des élégances les plus faisandées du Paris de la Troisième République; l'Américain Walter Gay, portraitiste d'intérieurs, amoureux, comme Lobre, des aspects de la vieille France; le Japonais Foujita, qui relève la tradition nipponne d'une pointe de modernisme montmartrois.

En somme il y a dans l'anarchie présente une telle profusion de talents originaux et sincères que, malgré certains symptômes de décadence exagérés par des esprits chagrins, on aurait tort d'être pessimiste. L'école de peinture française, qui n'a pas cessé d'être la première du monde depuis Poussin et Watteau, n'est pas prête à abdiquer; son prestige n'a pas décru auprès des étrangers qui viennent en foule lui demander des leçons. Ayons pleine confiance en son avenir.

BIBLIOGRAPHIE [1]

Ouvrages généraux. — 1. En français : ANDRÉ MICHEL. *Notes sur l'art moderne*, 1896. — ROGER MARX. *L'Exposition centennale de l'art français*, 1900. — HENRY MARCEL. *La peinture française au XIXe siècle* (Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts), 1905. — ARMAND DAYOT. *Histoire générale de la peinture*, 2 vol., 1912-1913. — DIMIER. *Histoire de la peinture française au XIXe siècle*, 1914; 2e éd., 1926. — BÉNÉDITE. *Histoire des Beaux-Arts (1800-1900)*; *Le Musée du Luxembourg; Notre art, nos maîtres*, 2 vol., 1923. — G. GEFFROY. La Peinture française de 1850 à 1900, dans *Le Musée d'Art*, s. d. — ÉLIE FAURE. *Histoire de l'art*, t. IV, *L'art moderne*. 1921. — C. MAUCLAIR. *Les états de la peinture française de 1850 à 1920*. — FONTAINAS ET VAUXCELLES. *Histoire générale de l'Art français de la Révolution à nos jours*, 1922. — GILLET. *Histoire des Arts* (*Histoire de la Nation française*, de Hanotaux), 1924. — J.-É. BLANCHE. *Propos de peintre. De David à Degas*, 1923. — FOCILLON. *La Peinture au XIXe siècle*, 1926.

2. En allemand : ROSENBERG. *Geschichte der französischen Kunst*, 1884. — SCHMIDT. *Die französische Malerei des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig, 1903. — MEIER-GRÆFE. *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, 1904; 2e éd., 1915.

Collections de monographies. — *Les Grands Artistes* (Laurens). — *Art et Esthétique* (Alcan, sous la direction de PIERRE MARCEL). — *Maîtres de l'Art moderne* (Rieder, sous la direction de TRISTAN KLINGSOR). — *Maîtres anciens et modernes* (Nilsson, sous la direction de GUSTAVE GEFFROY). — *Les peintres français nouveaux* (Éd. de la *Nouvelle Revue française*, sous la direction de ROGER ALLARD). — *L'Art de notre temps*. — *Les Contemporains*. — *Valori plastici*, Rome.

Revues. — *Gazette des Beaux-Arts* (depuis 1859), avec son supplément *Beaux-Arts*. — *Revue de l'Art ancien et moderne* (depuis 1896). — *L'Art et les Artistes*. — *Art et Décoration*. — *La Renaissance de l'Art français*. — *Bulletin de la vie artistique*. — *Feuillets d'Art* (1920-1922). — *L'Amour de l'Art*. — *L'Art vivant* (depuis 1925). — *The Studio*, Londres (depuis 1893). — *Kunst und Künstler*, Berlin (depuis 1901).

I. — LE RÉALISME

Sources. — PROUDHON. *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*, 1865. — COUTURE. *Méthode et entretiens d'atelier*, 1868. — BAUDELAIRE. *Variétés critiques*. — THÉOPHILE SILVESTRE. *Histoire des artistes vivants*, 1861. — THÉOPHILE GAUTIER. *Salons*. — THORÉ-BÜRGER. *Les Salons. Études de critique et d'esthétique*, 3 vol., Bruxelles, 1893. — CASTAGNARY. *Salons de 1857, 1861*; *Les artistes au XIXe siècle*.

Études d'ensemble. — ROSENTHAL. *Du Romantisme au Réalisme*, 1914.

Monographies d'artistes. — ***Daumier*** : ARSÈNE ALEXANDRE. *Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre*, 1888. — KLOSSOWSKI. *Honoré Daumier*, Munich, 1908. — R. ESCHOLIER. *Daumier, peintre et lithographe*, 1923. — FONTAINAS. La peinture de Daumier (*Ars graphica*), 1925.

1. Le nombre des ouvrages consacrés à la peinture française moderne et contemporaine, depuis 1848 jusqu'en 1925, est si démesuré que nous devons nous borner ici à en donner une liste fort abrégée, dont on voudra bien excuser les inévitables lacunes. Comme dans les chapitres précédents, tous les livres cités sans indication de lieu sont publiés à Paris.

Millet : Sensier. *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet* (Ms. publié par Paul Mantz), 1881. — Naegely. *J.-F. Millet and rustic Art.* 1902. — Thomson. *Millet and the Barbizon school.* London, 1903. — Roger-Milès. *Le paysan dans l'œuvre de Millet*, 1895. — Henry Marcel. *J.-F. Millet. Biographie critique*, 1903. — Moreau-Nélaton. *Millet raconté par lui même*, 3 vol., 1921. — Jules Breton. *La vie d'un artiste*, 1890.

Courbet : Castagnary. Fragments d'un livre sur Courbet, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1911. — Riat. *Gustave Courbet*, 1906. — Muther. *Courbet*, Berlin, 1908. — Duret. *Courbet*, 1918. — Léger. *Courbet selon les caricatures et les images*, 1925; *Courbet*, 1925. — Lazar Bela. *Courbet et son influence à l'étranger*, 1911. — De Fourcaud. *Théodule Ribot.*

La peinture sous le Second Empire : Éphrussi. *Paul Baudry, sa vie et son œuvre*, 1887. — Havard. *L'œuvre de Galland*, 1895. — Henri de Curzon. *Alfred de Curzon, peintre. Sa vie et son œuvre*, 2 vol., 1914. — Bénédite. Henner, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1906. — Durand-Gréville. *Entretiens de J.-J. Henner*, 1925. — Larroumet. *Meissonier*, 1895. — Geffroy. *Constantin Guys, l'historien du Second Empire*, 1920. — C. Lemonnier. *Les Peintres de la vie (Stevens, Rops)*, 1888 ; *Félicien Rops*, 1905. — Ramiro. *Félicien Rops*, 1905.

Peintres provinciaux : Jamot. *Auguste Ravier*, Lyon, 1921. — Mermillon. *Carrand et Vernay*, 1926. — Guigou. *Adolphe Monticelli*, 1890. — Gouirand. *Monticelli* (Les peintres provençaux), 1900. — Coquiot. *Monticelli*, 1925. — Arnaud d'Agnel et Isnard. *Monticelli, sa vie et son œuvre*, 1926.

Orientalistes : Gonse. *Eugène Fromentin, peintre et écrivain*, 1881. — Séailles. *Alfred Dehodencq. Histoire d'un coloriste*, 1885 ; *Alfred Dehodencq. L'homme et l'artiste*, 1910. — Roger Marx. *Henri Regnault*, 1886.

II. — L'IMPRESSIONNISME

Sources. — Duranty. *La nouvelle Peinture*, 1876. — Zola. *Mes Haines*, 1879. — Mirbeau. *Des artistes : peintres et sculpteurs*, 1922. — Huysmans. *L'Art moderne*, 1883 : *Certains*, 1889. — G. Geffroy. *La vie artistique*, 1892-1900. — G. Moore. *Reminiscences of the Impressionist painters*, Dublin, 1906.

Études d'ensemble. — Duret. *Histoire des peintres impressionnistes*, 1906; nouv. éd., 1922. — G. Lecomte. *L'Art impressionniste*, 1892. — Mauclair. *Les maîtres de l'impressionnisme, leur histoire, leur esthétique et leurs œuvres*, 1903 ; 2e éd., 1924 ; *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, 1904. — Wynford Dewhurst. *Impressionist painting, its genesis and development*, Londres, 1904. — Rocheblave. *Louis de Fourcaud et le mouvement artistique en France de 1875 à 1914*, Paris, 1926.

Monographies d'artistes. — ***Manet*** : Zola. *Manet, étude biographique et critique*, 1867. — Antonin Proust. *Manet*, 1913. — Duret. *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, 1902 ; nouv. éd., 1919. — H. von Tschudi. *Édouard Manet*, Berlin, 1902. — Meier-Græfe. *Manet und sein Kreis*, Berlin, 1903. — J.-É. Blanche. *Manet*, 1924. — Rosenthal. *Manet graveur et lithographe*, 1925. — Moreau-Nélaton. *Manet raconté par lui-même*, 1926.

Degas : M. Liebermann. *Degas*, Berlin, 1899. — P.-A. Lemoisne. *Degas* (L'art de notre temps), 1912. — Paul Lafond. *Degas*, 1918. — Meier-Græfe. *Degas*, Munich, 1920. — Henri Rivière. *Les dessins de Degas*, 1922. — Jamot. *Degas*, 1924.

Renoir : Meier-Græfe. *Auguste Renoir*, Munich, 1911. — Vollard. *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, 1919. — Fr. Fosca. *Renoir* (Maîtres de l'art moderne), 1923. — Jamot. Renoir, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1923. — Élie Faure. *Préface du Catalogue de la vente Gangnat*, 1925. — G. Rivière. *Renoir et ses amis*, 1925.

Monet : Arsène Alexandre. *Claude Monet*, 1921. — G. Geffroy. *Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre*, 1922.

Les petits impressionnistes : Moreau-Nélaton. *Jongkind raconté par lui-même*, 1918. — G. Cahen. *Eugène Boudin, sa vie et son œuvre*, 1900. — Jean-Aubry. *Eugène Boudin d'après des documents inédits*, 1922. — G. Lecomte. *Camille Pissarro*, 1922 ; *Guillaumin*, 1925. — Bénédite. *Albert Lebourg*, 1923. — E. des Courières. *Guillaumin*, 1925. — Duret. *Lautrec*, 1920. — P. Leclercq. *Autour de Toulouse-Lautrec*, 1921. — M. Joyant. *Henri de Toulouse-Lautrec*, 1926. — Mauclair. *Louis Legrand*, 1910. — Arsène Alexandre. *J.-F. Raffaëlli*, 1909. — A. Foureau. *Berthe Morisot* (Maîtres de l'Art moderne), 1925. — Achille Segard. *Mary Cassatt.*

III. — VERS UN NOUVEL ORDRE CLASSIQUE

Sources. — P. Signac. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 1899. — M. Denis. *Théories*, 1912. — Odilon Redon. *Lettres*, 1923. — Carrière. *Écrits et lettres choisies*, 1907. — Gauguin. *Noa-Noa* (publ. par Ch. Morice). — Van Gogh. *Lettres à Émile Bernard* (publ. par Vollard), 1911 ; *Brieven an zijn broeder* (Lettres à son frère, publiées par Mme Van Gogh-Bonger), Amsterdam, 1914.

Monographies. — ***Puvis de Chavannes*** : Marius Vachon. *Puvis de Chavannes*, 1895. —

René Jean. *Puvis de Chavannes* (Art et Esthétique), 1914. — Lechat. Les Puvis de Chavannes de Lyon, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1920. — Ary Renan. *Gustave Moreau*, 1900. — Mellerio. *Odilon Redon, peintre et graveur*, 1923.

Fantin-Latour et Carrière : Bénédite. *L'œuvre de Fantin-Latour*. 1906. — Ad. Jullien. *Fantin-Latour. Sa vie et ses amitiés*, 1909. — Geffroy. *L'œuvre de Carrière*, 1902. — Élie Faure. *Eugène Carrière, peintre et lithographe*, 1908. — G. Séailles. *Eugène Carrière*, 1911.

Cézanne : Zola. *L'Œuvre*. — Ém. Bernard. *Souvenirs sur Cézanne*, 1912. — Meier-Græfe. *Paul Cézanne*, Munich, 1913; *Cézanne und sein Kreis*, Munich, 1923. — Joachim Gasquet. *Cézanne*, 1921. — Burger. *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, 1923. — Vollard. *Paul Cézanne*, 1923. — G. Rivière. *Le maître Paul Cézanne*, 1923.

Ch. Morice. *Paul Gauguin*, 1920. — J. de Rotonchamp. *Paul Gauguin*, 1925. — Robert Rey. *Gauguin*, 1924. — Meier-Græfe. *Vincent van Gogh*, 2 vol., Munich, 1912. — Duret. *Van Gogh*, 1919. — Coquiot. *Vincent van Gogh*, 1923. — Piérard. *La vie tragique de Vincent van Gogh*, 1924.

IV. — LA PEINTURE CONTEMPORAINE

Études d'ensemble. — A. Salmon. *La jeune peinture française*, 1912; *L'Art vivant*, 1920. — Tristan Klingsor. *La Peinture* (L'art français depuis vingt ans), 1921. — Ozenfant et Jeanneret. *La peinture moderne*, 1925.

Monographies. — G. Mourey. *Albert Besnard*, 1906. — Mauclair. *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, 1914. — Coppier. *Les eaux-fortes de Besnard*, 1920. — G. Coquiot. *Georges Seurat*, 1923. — Jamot. Le théâtre des Champs-Élysées. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1913. — Pératé. Maurice Denis. *L'Art et les Artistes*, 1924. — Gillet. L'Exposition Maurice Denis, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1924. — L. Aubert. *Peintures et aquarelles de Lucien Simon*, 1924. — André Michel. *Peintures et pastels de René Ménard*, 1924. — Raynal. *Picasso*, 1922. — Coquiot. *Bonnard*, 1922. — Fr. Fosca. *Bonnard*. — Léon Werth. *Bonnard*. — Besson. *Albert Marquet*, 1920. — Élie Faure. *André Derain*, 1923. — Claude-Roger Marx. *Dunoyer de Segonzac*, 1925. — Waldemar-George. *Henri Matisse. Dessins*, 1926. — E. des Courières. *Van Dongen*, 1925. — G. Lecomte. *Le peintre Louis Charlot*, 1926.

CHAPITRE XIV

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE EN ITALIE DE 1870 A NOS JOURS[1]

L'unification de l'Italie, après 1870, fait sentir ses effets dans le domaine de l'architecture et de la sculpture. Le particularisme régional diminue, et la centralisation s'exerce au profit de cinq ou six grandes villes. Les artistes vont maintenant sortir de leur petite patrie pour leur instruction et pour leurs travaux.

Une période de réelle activité commence. L'exécution des importantes entreprises qui exigent, désormais, entre les diverses provinces, un échange continu d'hommes et d'œuvres, rapproche des artistes d'origine différente. Il en résulte une communauté de pensée.

L'art italien contemporain donne une impression d'homogénéité. Dans son ensemble, il apparaît conçu pour le décor de la rue et des lieux de passage public (promenades, cimetières), conçu pour la collectivité; même quand il s'agit de commandes particulières (par exemple, des habitations privées ou des monuments funéraires), il reste sous la vue et soumis au jugement du peuple. C'est un art d'essence démocratique.

I. — L'ARCHITECTURE

Son histoire représente, en grande partie, celle de l'urbanisme. Les principales villes se sont considérablement développées et transformées. Les plans de régularisation, intéressants au point de vue technique, ont souvent été exécutés avec une rigueur implacable, sans respect de

1. Par M. Gabriel Rouchès.

souvenirs anciens et beaux. Nombre d'architectes ont reçu une formation d'ingénieur dans les écoles polytechniques. Aussi, trop de constructions montrent-elles de la sécheresse et peu d'originalité. On a trop copié les modèles anciens, de préférence le baroque à Rome et à Naples, le xv[e] siècle toscan à Florence, le gothique vénitien dans le Nord.

Rome. — La capitale du nouveau royaume vit sa population s'accroître dans de grandes proportions. Des logements étaient nécessaires pour les nouveaux venus. Les rues ne suffisaient plus au trafic. Dès 1874, la Municipalité dressa un plan de régularisation et d'extension. Son application commença par les collines du Viminal, de l'Esquilin et du Cœlius, alors inhabitées. D'abord, on traça, du centre de la ville au chemin de fer, la grande via Nazionale et la piazza delle Terme qui lui fait suite. Les trois collines et les solitudes du Macao, derrière la gare, furent transformées en de nouveaux quartiers aux rues rectilignes et aux immenses places. Partout, de hautes maisons banales, en brique revêtue de ciment et de stucs pour leur donner grande apparence. Plusieurs, point solides, s'écroulèrent ou menacèrent ruine. Les spéculations dont elles furent l'objet aboutirent au désastre. Des immeubles restèrent longtemps inachevés ou bien abritèrent d'humbles locataires auxquels ils n'étaient pas primitivement destinés.

En même temps, on réglait le cours du Tibre qui souvent débordait. On dut approfondir son lit et élever des quais. Ces réformes s'imposaient, mais le Génie civil, qu'on surnomma le Génie du Mal, entendait détruire les ponts antiques ou leurs vestiges, la Farnésine, le bastion du château Saint-Ange. On ne l'écouta pas; sa principale victoire fut la disparition du charmant port de Ripetta, pour la culée d'une passerelle que remplaça, en 1901, le pont Cavour, et dont l'inauguration, en 1879, amorçait l'aménagement des Prati di Castello, prairies et jardins situés derrière le château Saint-Ange. L'opération se poursuivit d'abord rapidement, puis des difficultés financières l'arrêtèrent. Là aussi, longtemps, des maisons se dressèrent inachevées. Ce quartier, monotone échiquier borné au Nord par d'immenses casernes, fut terminé à une date récente.

L'effort des entrepreneurs et de la spéculation visa ensuite la villa Ludovisi au Pincio, une des merveilles de Rome. Sa destruction suscita des protestations inefficaces. Ses jardins enchanteurs firent place à un quartier élégant et banal, encore construit sur un plan géométrique, dont la monotonie est toutefois corrigée par le terrain accidenté et par la variété des *villini* ou maisons particulières avec leurs jardins. Il fut prolongé bien au delà des murs antiques et de la villa Albani.

Ces opérations d'édilité, aux fins purement utilitaires, avaient diminué les espaces libres, sans ouvrir des parcs ou des jardins, excepté

quelques squares ou encore cet aride Jardin Botanique du Cœlius qu'on baptisa la villa Poverомini. Après 1900, de nouvelles conceptions ont prévalu. En 1903, la villa Borghèse, devenue propriété municipale, fut reliée au Pincio voisin. Plus récemment, l'aménagement des Monts Parioli compléta cet incomparable ensemble de promenades publiques.

Entreprises sur l'initiative du ministre Baccelli, les fouilles archéologiques, principalement conduites par Giacomo Boni (1859-1925), ont modifié l'aspect du Forum et de ses abords. Le Palatin est presque en entier dégagé. Enfin, heureuse création, la Promenade archéologique



Phot. Alinari

Fig. 400. — Le Palais de Justice, à Rome, par G. Calderini.

encadre les Thermes de Caracalla et englobera, dans un très prochain avenir, l'emplacement du Cirque Maxime.

De récentes transformations ont aussi visé le cœur de la ville. La place Colonna s'agrandit par la démolition du palais Boncompagni. La place de Venise fut modifiée pour le monument à Victor-Emmanuel : pour en dégager l'ensemble, le palazzetto de Venise, démonté, fut reconstruit plus loin ; le palais Torlonia fut remplacé par le somptueux palais des Assurances construit par Arturo Pazzi sur les indications de Giuseppe Sacconi et de Guido Cirilli. Sur le Capitole même, la démolition partielle du palais Caffarelli, permettant d'accéder aux vestiges du temple de Jupiter Capitolin, a modifié l'aspect de la partie Ouest.

Parmi ces transformations édilitaires, nous allons rechercher les constructions marquantes. On connaît déjà les architectes en renom

vers 1870 (voir tome VIII, chap. VI). Le comte Virginio Vespignani (1808-1890) et Francesco (1842-1899), son fils et collaborateur, restèrent étrangers aux entreprises nouvelles. Le père poursuivit les travaux de Saint-Paul-hors-les-murs. Au Latran, il prolongea le Portique jusqu'au Baptistère, il agrandit l'abside et construisit la nouvelle sacristie. Le fils montra de l'érudition et du goût dans ses œuvres : le Sacré-Cœur au Camp Prétorien, où il pasticha Bramante, et, sur l'Aventin, le couvent des Bénédictins et Saint-Anselme aux lignes sobres. Au terme de sa longue vie, Andrea Busiri Vici (1817-1911) construisit la petite église de S. Giuseppe Calasanzio et celle de la Sacra Famiglia. Cipolla (1815-1874) termina la Caisse d'épargne, édifice hybride, et bâtit les immenses Écuries royales du Quirinal. Son élève Pietro Carnevali (1839-1895) lui succéda.

On a vu les débuts de Luca Carimini (1830-1890) et de Francesco Azzurri (1831-1901). Le premier persista dans une imitation adroite des styles du XVIe siècle, au palais Brancaccio et dans des édifices religieux comme les Collèges français et canadien, le couvent des Petites Sœurs des Pauvres, les églises Saint-Yves-des-Bretons et Saint-Antoine, via Merulana. Azzurri poursuivit une carrière remplie par les situations officielles. Pour le Théâtre Dramatique, au départ de la via Nazionale, il tira habilement parti d'un terrain inégal. Il édifia les constructions les plus différentes : l'hôtel Bristol, place Barberini, des immeubles de rapport, des *villini*, des tombeaux. Près de sa fin, en 1894, il bâtit, pour la République de Saint-Marin, le palais du Gouvernement, reconstitution brillante et superficielle.

Voici deux architectes dont l'activité tardive se manifeste après 1870 : Salvatore Bianchi (1821-1884), justement critiqué pour sa gare des Thermes ; Raffaele Canevari (1825-1900), auteur du gigantesque et aride Ministère des Finances. Le Ministère de la Guerre, plus plaisant, est l'œuvre collective d'officiers du Génie, principalement du général Luigi Garavaglia.

Presque tous ces architectes étaient romains. De même, ceux de la génération suivante : Raffaello Ojetti (1845-1924) a joué un rôle essentiel par son apostolat, par ses écrits et enfin par des édifices d'un goût délicat, comme le palais Primoli, à Rome. Pio Piacentini (né en 1846), élève de Virginio Vespignani, doit la célébrité au Palais des Beaux-Arts, via Nazionale, où l'on vit le réveil de l'architecture néo-classique. Sa façade du tunnel sous le Quirinal, en collaboration avec Podesti, montre un art simple et fort. En construisant le Ministère de la Justice, type d'architecture classique bien adaptée à des fins modernes, sur une partie du vieux quartier de la Regola, cet architecte a sauvé tout ce qu'il a pu du passé. Gaetano Koch (1838-1909) a trahi des tendances classiques dans son majestueux palais de la Banque d'Italie et employé le



Phot. Anderson.

Fig. 401. — Le Monument à Victor-Emmanuel II, par Sacconi, à Rome.

baroque romain au palais de la Reine-Mère. Ettore Bernich (né en 1848) a restauré surtout des monuments anciens. Giulio Podesti (1857-1909) et Giulio De Angelis (1850-1906) se sont inspirés du passé, l'un au Villino Durante qui évoque Peruzzi, l'autre dans des restaurations comme celle du palais Vitelleschi, à Corneto Tarquinio; mais ils prouvèrent un esprit moderne, Podesti en construisant le Grand-Hôtel de Rome et surtout la Polyclinique Humbert Ier, parfaitement appropriée à sa destination, De Angelis en employant le fer pour les Magasins Bocconi. La simplicité et l'entente de la distribution sont les mérites du Teatro Costanzi, construit par un Milanais, Achille Sfondrini (1856-1890), spécialiste du genre.



Phot. du Ministère de l'Instruction publique d'Italie.

Fig. 402. — Façade, en ciment armé, de la Brasserie Peroni, à Rome, par G. Giovannoni.

L'architecture religieuse ne souffrit pas du changement de régime. Depuis 1870, plus de trente églises ont remplacé les sanctuaires détruits pour des raisons d'édilité, ou donné des paroisses aux régions nouvelles, tels S. Gioacchino par Raffaele Inganni aux Prati di Castello, d'un style byzantin assez plat, et, plus récemment, dans les quartiers du Nord, S. Camillo de Lellis et S. Teresa, par Tullio Passarelli qu'a judicieusement inspiré l'architecture du moyen âge.

Les deux édifices les plus considérables de l'époque actuelle sont dus à deux architectes venus du dehors. Le Palais de Justice et le monument à Victor-Emmanuel furent entrepris presque au même moment.

Guglielmo Calderini (1845-1916) construisit le Palais de Justice (fig. 400). Auteur de plusieurs édifices dans sa Pérouse natale et dans d'autres cités, il se révéla à Rome par ses plans pour un Parlement. Ces projets ne virent pas d'exécution, et Ernesto Basile fut chargé, en 1905, d'agrandir Montecitorio. Pour son Palais de Justice, le *Monumentissimo*, Calderini chercha et obtint une impression de grandeur colossale et de

magnificence parfois aux dépens de la distribution. Ce décor somptueux, réussi notamment dans la Cour d'Honneur, fond des styles différents : Romain, Rustique, Renaissance classique. Outre le Palais de Justice, on doit à Calderini le portique de Saint-Paul-hors-les-murs, achevé après sa mort, en 1918.

Le comte Giuseppe Sacconi (1855-1905), originaire des Marches, a construit le monument qui exprime sous une forme concrète les sentiments et les aspirations de la Troisième Italie. Le dessein d'un monument au Roi libérateur s'imposa de bonne heure, toutefois dans des proportions plus modestes. Pour son emplacement on envisagea d'abord différentes parties du Capitole, puis la place Victor-Emmanuel sur l'Esquilin et l'hémicycle des Thermes, enfin on revint au Capitole. Le choix fut fait du versant Nord, et on pensa même raser l'église de l'Ara Coeli. Un concours, ouvert en 1883, classa Sacconi jeune en tête de cent concurrents ; il conquit la célébrité. La première pierre du monument fut posée en 1885. Les travaux, interrompus durant deux assez longues périodes, ne prirent fin qu'après la mort de Sacconi. Pio Piacentini, Manfredi et Koch furent chargés de traduire ses conceptions assez mystérieuses. D'ailleurs, il avait considérablement amplifié son projet primitif. Le monument, inauguré en 1911, se compose d'un immense portique dont les deux extrémités vont recevoir des quadriges ; on y accède par une série d'escaliers évoluant autour de la grande plate-forme qui supporte l'autel de la Patrie, dominé par la statue équestre du roi (fig. 401). Les salles intérieures sont destinées à un Musée du Risorgimento. Pour ce monument, au flanc du Capitole, jadis cœur du monde romain, les souvenirs des monuments impériaux, dont il a voulu égaler la splendeur fastueuse, hantaient naturellement le comte Sacconi.



Phot. du Ministère de l'Instruction publique d'Italie.
FIG. 403. — Maquette de l'église (en construction) du Cœur-Immaculé-de-Marie, à Rome, par A. Brasini.

Les architectes de la génération suivante font bien augurer du déve-

loppement de Rome, dans un esprit tout ensemble traditionnel et moderne, débarrassé des erreurs qui ont entaché la période antérieure à 1900. Gustavo Giovannoni (né en 1873), dans son enseignement, dans ses écrits, dans ses constructions (fig. 402), affirme sa compréhension du passé en même temps qu'une ingéniosité novatrice. Armando Brasini (né en 1879), dont on a apprécié le Pavillon de l'Italie à l'Exposition de Paris de 1925, interprète des motifs anciens avec un esprit moderne. Il est chargé d'aménager la Place Colonna, et il élève l'immense basilique du Cœur-Immaculé-de-Marie, aux Monts Parioli (fig. 403). Marcello Piacentini, fils de Pio, est, à juste titre, considéré comme l' « artiste qui représente le mieux les nouvelles tendances de l'architecture italienne depuis dix ans » (A. Muñoz). Piacentini ne conçoit pas que l'architecte italien moderne doive se comporter en fils de famille qui, riche d'un magnifique mais lourd héritage, renonce à tout effort. Lui, connaissant parfaitement les ressources de cet héritage, les transforme en éléments nouveaux d'une activité multiple. Son ingéniosité se marque, aux quatre coins du pays, par des œuvres différant de caractère, qu'il s'agisse d'un plan régulateur, comme celui du centre de Bergame, ou de grands édifices, le siège de la Banque d'Italie à Rome, le Palais de justice à Messine, des théâtres à Rome et à Florence, aussi bien que de constructions plus menues, habitations privées, *palazzine*, *villini*, pour lesquelles, associant ses souvenirs à son imagination, il sait trouver des motifs d'un goût charmant (fig. 404).

Naples et le Sud de l'Italie. — Des transformations radicales furent dictées à Naples par des raisons d'hygiène, surtout après le choléra de 1884, qui avait ravagé les rues sombres, étroites et humides des vieux quartiers. Le Parlement vota, en 1885, cent millions de lires pour des travaux qui ne sont point encore achevés. Les quartiers à droite et à gauche de la via Roma, l'antique Toledo, furent éventrés par de larges voies bordées d'immeubles sans style. La Santa Lucia des sérénades fut entièrement modifiée. Partout des quartiers nouveaux s'élevèrent, entre autres le Vomero avec de plaisantes habitations. A ces travaux d'édilité se rattache la Galerie Humbert Ier, élevée par Emanuele Rocco, à partir de 1887, sur le modèle de Milan.

Vers 1870, le principal architecte est Enrico Alvino (1808-1876; voir tome VIII, p. 173). Professeur à l'Institut des Beaux-Arts, son influence fut grande. L'année de sa mort, il triomphait au concours pour la façade de la cathédrale de Naples. L'exécution du plan de leur maître fut confiée à Nicola Breglia (1831-1912) et à Giuseppe Pisanti (1828-1913), disciples d'Alvino. Ils durent modifier et réduire son projet trop vaste. Leur façade à trois gâbles entre deux tours s'inspire du gothique arago-

nais de l'intérieur. Alvino s'était spécialisé dans l'architecture religieuse, soit avec des restaurations comme celle de la cathédrale d'Amalfi, soit avec des constructions nouvelles ; notamment, il avait commencé la cathédrale de Cerignola, dans les Pouilles, inspirée de la Renaissance florentine. Ici aussi Pisanti recueillit la succession de son maître, modifiant son projet par l'adjonction d'une coupole de quatre-vingts mètres de hauteur. Pisanti mena une vie active et dispersée. Il joua un grand rôle à Naples, notamment pour les travaux d'urbanisme, en collaboration avec Giuseppe Cassitto. Il montra plus de savoir que d'originalité.

Le double héritage de Pisanti, architecte et professeur, revint à son élève préféré, Silvio Castrucci (1854-1919), qui, lui aussi, a formé de nombreux élèves. Il acheva les œuvres de son maître : la cathédrale de Cerignola, S. Gennaro à Antignano dans la banlieue de Naples, la restauration de la cathédrale de Cosenza. Castrucci a laissé de nombreuses œuvres personnelles : ce sont, principalement, des églises surtout romanes.



Phot. comm. par l'auteur

Fig. 404. — Entrée de la Villetta Nobili, à Rome, par M. Piacentini.

Après Castrucci, les architectes contemporains les plus en vue sont Adolfo Avena, surtout archéologue et restaurateur, Alfonso Guerra (né en 1845), l'auteur de la Bourse de Naples, Pietro Paolo Quaglia (1856-1898), qui donna les plans de la lourde Université de Naples, Gherardo Reza, Luigi Randini (né en 1851), auteurs de constructions officielles, Simone Senta (mort en 1894), que fit connaître sa restauration de la cathédrale de Bitonto, dans les Pouilles; enfin, parmi les jeunes architectes, Morpurgo, qui, dans sa reconstruction récente de S. Restituta à Sora, innova en employant le ciment armé.

Sicile. — On a vu à l'œuvre Filippo Basile et Damiani Almeyda, dont l'activité se poursuit bien après 1870 : ils vécurent, l'un jusqu'en 1896, l'autre jusqu'en 1901. Filippo Basile forma son fils Ernesto (né en 1857), qui conquit aussi une situation prépondérante. Il fut chargé d'agrandir le Parlement à Rome et d'élever, à la villa Borghèse, l'Institut d'agri-

culture. Il essaie de rajeunir la formule antique. Raffaele Cardona (né en 1847), élève de Damiani, conserve aussi la tradition classique dans plusieurs immeubles de Palerme. Le Milanais Sada, au théâtre de Catane, se souvient à la fois de Sansovino et de Charles Garnier. Les constructions de Giuseppe Munego (né en 1840), à Messine, ont été anéanties par la catastrophe de 1908.

Toscane. — Le centre de Florence fut entièrement transformé. Le quartier du Mercato Vecchio fut rasé. Il recélait tant de souvenirs qui auraient dû être sauvés. Sa destruction, décidée dès 1885, souleva des protestations sans effet; il fut même question de continuer les démolitions jusqu'au Ponte Vecchio. Le projet de reconstruction, adopté en 1886, prévoyait une place dont une façade formerait un portique interrompu au centre par une vaste arcade, fond sur lequel se détacherait le monument à Victor-Emmanuel. L'aménagement de ce nouveau quartier vient juste d'être terminé. L'auteur de la façade au portique est un Modénois, Vincenzo Micheli (mort en 1905). Directeur de l'Institut des Beaux-Arts de Florence, il exerça une certaine influence dans cette ville et dans toute la Toscane. Il éleva de nombreuses constructions, et même des ponts, d'une correction banale. Ses travaux de la place Victor-Emmanuel (fig. 405) ont eu visiblement pour modèle la façade de la Galerie de Milan.



Phot. Alinari.

Fig. 405. — Place Victor-Emmanuel, à Florence. Façade monumentale par V. Micheli. Monument à Victor-Emmanuel par E. Zocchi.

A De Fabris, mort en 1883, succéda son élève Luigi Del Moro (1845-1897), qui acheva la façade de la cathédrale, terminée en 1887. Il restaura ensuite Santa Croce et le Baptistère. Un peu partout, l'entretien des églises avait été négligé; aussi, entre 1880 et 1890, des restaurations importantes furent entreprises. Certains artistes s'y consacrèrent exclusivement; en premier lieu, Giuseppe Castellazzi (1856-1888), érudit et

homme de goût, qui remit en état la Loggia del Bigallo et Santa Trinità. Les palais exigeaient aussi des réfections pressantes qui occupèrent Pietro Berti (restauration du palais Strozzi) et Pasquale Faldi, créateur de la Caisse d'Épargne de Florence.

Au palais Pitti, Del Moro donna son principal ouvrage : le grand escalier où il sut copier Brunelleschi. Giuseppe Boccini (1840-1901), puis Giuseppe Castellucci (né en 1863) lui succédèrent à l'Œuvre de la Cathédrale. Michelangelo Maiorfi continua les travaux de Santa Croce.

En même temps, certains quartiers excentriques, particulièrement aux abords des Cascine, et une grande partie des boulevards établis sur l'emplacement des fortifications, se couvraient d'agréables *villini*, sur les plans d'architectes florentins, parmi lesquels Buonamici (né en 1842), Pirissini (né en 1853), Spighi (né en 1854), Baldacci (né en 1856), Galanti.

L'époque plus récente a surtout vu s'élever deux bâtiments publics. L'Hôtel des Postes, par Rodolfo Sabatini, est très critiqué pour son manque de proportions. La nouvelle Bibliothèque nationale a été entreprise sur les plans du Romain Cesare Bazzani qui a construit à Rome le Ministère de l'Instruction Publique et le nouveau Musée d'Art moderne à Valle Giulia, et dressé la façade de Sainte-Marie des Anges près d'Assise.

Les autres villes de Toscane offrent peu de nouvelles constructions importantes. Dans la région de Sienne, on exécute surtout des restaurations, celles, parfois fantaisistes, de Giuseppe Partini (mort en 1895; restaurations de S. Francesco à Sienne, du Palais public de S. Gimignano, de la Collégiale d'Asciano), d'Antonio Canestrelli (mort en 1919; abbaye de S. Galgano), de Socini (cathédrale de Sienne), d'Augusto Conti. Récemment fut entreprise la construction d'une façade pour S. Francesco, après un concours où les architectes Cadestrelli et Mariani triomphèrent. A Arezzo, Castellucci restaure Sainte-Marie-des-Grâces et Dante Viviani (1861-1917) bâtit la façade de la cathédrale; Umberto Tavanti adapte le palais Bacci à une Caisse d'Épargne et élève, dans le style du début du XVIe siècle, l'École normale d'institutrices. A Pistoia, Francesco Bartolini (1831-1905) restaure le Baptistère, le Campanile et le Palais communal; pour la Caisse d'Épargne le Bolonais Tito Azzolini (1837-1907) s'inspira du XVe siècle toscan. A Pistoia est né, en 1859, Alfredo Melani, surtout connu par ses nombreux écrits.

Piémont et Ligurie. — Antonelli (voir tome VIII, p. 178) ne doit pas faire oublier, par sa *Mole* originale, les architectes turinois contemporains, gens de savoir et de goût à défaut d'originalité. Leur maître est le comte Carlo Promis (1808-1873), très influent par son enseignement et par son *Recueil de constructions*. Confondant dans un éclectisme enthou-

siaste les styles du moyen âge et de la Renaissance, il avait précipité la défaite du classicisme. Son émule, le comte Mella, dans une double ferveur religieuse et artistique, passa sa vie à restaurer ou à construire des églises, dont le Sacré-Cœur de Jésus à Turin (1895). Le plus éminent disciple de Promis est le comte Carlo Ceppi, qui éleva les deux grandes églises de Saint-Joachim, dans le style des églises primitives, et du Sacré-Cœur de Marie, où il associa des éléments divers pour essayer de composer un style religieux moderne. Ceppi, à son tour, forma



Phot. Alinari

Fig. 406. — Hôpital Saint-André, à Gênes, par C. Parodi.

Stefano Molli (1858-1916), qui a tenu un rôle essentiel à Turin, au début du xxe siècle. A côté de lui émergent Angelo Reycend, dont l'église Notre-Dame-du-Salut à Borgo Vittoria associe des styles divers, Porta et Gallo voués aussi à l'art religieux, Enrico Petiti, constructeur de maisons particulières.

Ceppi et ses disciples ont adapté des styles anciens, mais la reconstitution archéologique trouva son plus brillant interprète en Alfredo d'Andrade (1845-1915). Il avait reçu une formation de peintre. Passionné pour le passé, ami de Camillo Boito (voir p. 646), il débuta par des restaurations à Florence, à Gênes et à Turin où, pour l'Exposition de 1884, il construisit, au parc du Valentino qu'ils ornent encore, le château et le bourg du moyen âge ; il s'inspira des châteaux de la vallée d'Aoste.

dont le caractère est français, tels qu'Ivrée et Fénis (xve siècle). D'Andrade communiqua à toute l'Italie un engouement pour les styles gothicisants.

Le plan d'urbanisme, à Turin, n'a pas comporté des modifications essentielles du centre, mais la construction de quartiers nouveaux à la périphérie, principalement des cités ouvrières parfaitement conçues, comme celle qu'a construite Andrea Torasso.

Au contraire, l'intérieur de Gênes fut radicalement transformé. Les travaux se sont déroulés en plusieurs phases. La première période, entre



Phot. comm. par M. Mario Labò.

Fig. 407. — La Nouvelle Bourse, à Gênes, par Dario Carbone.

1880 et 1890, vit le percement de la via Roma qui unit la place De Ferrari à la promenade de l'Acquasola, et l'élargissement de la via Giulia. Parmi les architectes, la place prépondérante revient alors à Marco Aurelio Crotta (1851-1909) ; professeur à l'Academia ligustica, il y a formé de nombreux élèves. Son goût est classique. Cette même période vit s'élever un édifice grandiose : l'hôpital Saint-André, par Cesare Parodi, d'inspiration classique (fig. 406). Plus récemment, on a percé la grande via Venti Settembre, que coupe le viaduc monumental du corso Andrea Podestà. Les voies nouvelles sont bordées de vastes immeubles à l'opulence un peu lourde qui caractérise aussi la Nouvelle Bourse (fig. 407) par Dario Carbone (né en 1860).

Des nombreux monuments du cimetière de Staglieno, le plus beau est, dans sa sévérité sobre, le tombeau de Mazzini par Vittore Gaetano Grasso (1849-1899) : deux colonnes sans base, aux chapiteaux simplement équarris, supportant une immense architrave de granit.

Lombardie. — Depuis sa libération en 1859, Milan, augmentée des faubourgs environnants, n'a cessé de se développer. On réalisa un plan d'extension plutôt que de transformation, sauf dans le quartier de la cathédrale. On construisit d'abord les quartiers de Porta Genova, puis



Phot. Alinari.

Fig. 408. — Le Grand Escalier du Musée Municipal, à Padoue, par C. Boito.

ceux du Nord, aux abords du cimetière monumental et au delà de la Gare centrale. Vinrent ensuite les quartiers de l'Ouest et notamment le quartier élégant, à proximité du château des Sforza. La ceinture de Milan n'a cessé de s'élargir, mais l'expansion de cette ville s'est portée surtout au Nord-Est. De nouveaux quartiers ont surgi au delà de ceux précédemment construits, parmi lesquels une cité ouvrière élevée par la Municipalité. Régularité excessive et monotonie, ce plan d'extension, ébauché en 1876 et réalisé par des ingénieurs, mérite de tels reproches, mais on doit en louer la conception générale et les mérites sous le rapport de l'hygiène et de la technique.

La période qui suit 1871 met en relief deux architectes de vaste culture, le comte Emilio Alemagna (mort en 1910) et Camillo Boito (1850-

1914) qui a joué un triple rôle par son enseignement, ses écrits et ses constructions. Leur défaut à tous deux est d'être restés asservis au passé. Boito a une vision de décorateur de théâtre, appliquant le gothique vénitien dans des constructions à fins modernes et pratiques comme le Palazzo delle Debite, les musées ou les écoles de Padoue (fig. 408), ou la Maison de retraite des Musiciens à Milan.

La superstition des styles anciens entrave les hommes de cette génération. C'est l'héritage de leurs prédécesseurs, notamment de



Phot. Castagneri comm. par la Banca commerciale italiana.

Fig. 409. — La Banca commerciale italiana, à Milan, par L. Beltrami, en collaboration avec l'ingénieur G.-B. Casati.

Balzaretti dont la Caisse d'Épargne à Milan pastiche les palais toscans du xve siècle. Après Boito, citons Angelo Colla (1857-1891), le restaurateur assez fantaisiste de Saint-Maurice de Milan et du Palais communal de Plaisance; Giovanni Ceruti (1842-1907), dont l'œuvre marquante est le Muséum d'Histoire naturelle de Milan, en style roman; Combi (né en 1842), auteur du palais Turati.

Leurs cadets, nés entre 1850 et 1860, s'affranchirent. Leur chef de file, Luca Beltrami (né en 1854), dont l'influence vint s'opposer au prestige de Boito, comme lui architecte et écrivain, s'est montré un constructeur pratique dans ses immeubles pour sociétés financières (la Banca commerciale italiana en collaboration avec l'ingénieur G.-B. Casati,

fig. 409, et les Assicurazioni generali, Milan), et un archéologue entendu, évoquant adroitement la Renaissance au Palais des Expositions permanentes ou exécutant d'habiles restaurations, comme celle du château des Sforza à Milan.

Beltrami est l'architecte chargé de l'entretien de la cathédrale. La question d'une façade correspondant à l'intérieur reste, on peut le dire, éternelle pour les Milanais, et insoluble. Elle reprit son acuité dès 1875. En 1887, un concours fit triompher un débutant, Giuseppe Brentano (1862-1889), qui mourut sur sa victoire. Son projet fut abandonné; même un revirement se produisit en faveur de la façade actuelle (XVI[e] siècle), terminée au XIX[e] siècle par Amati et Zanoja (voir tome VIII, p. 180).

Les contemporains de Beltrami sont, principalement, Luigi Broggi, traditionaliste dans de grands édifices, la Bourse et le Credito italiano à Milan, Giovanni Giachi, plus moderne dans ses Magasins Bocconi (Milan), en fer derrière une façade de pierre, et Augusto Guidini (né en 1855). Parmi les plus jeunes, Ulisse Stacchini fut vainqueur au concours pour la nouvelle gare de Milan, actuellement en construction. Des tendances modernes s'affirment surtout chez Piero Portaluppi (né en 1888), qui a su donner un caractère esthétique à des constructions industrielles, comme les usines électriques de Verampio (fig. 410), Valdo, Grego et Crevola, ou à des hôtels comme celui de Formazza.

Émilie et Marches. — L'âge moderne a peu touché Plaisance, Parme et Modène, mais a transformé Bologne, en élargissant ses principales voies, sans trop altérer son caractère ancien. Les architectes restèrent fidèles à des principes locaux, notamment à la construction en brique rouge. Outre Mengoni (voir tome VIII, p. 182), les principaux d'entre eux sont : Attilio Muggia, auteur du palais Maccaferri; Tito Azzolini (1837-1908), qui aménagea avec Muggia la Scalea della Montagnola à la grande promenade de Bologne et dont l'œuvre principale est, à Pistoia, la Caisse d'Épargne; le Florentin Augusto Sézanne (né en 1856), plein de fantaisie et d'invention dans la Maison des fleurs décorée à fresque; puis deux restaurateurs d'églises, Alfonso Rubbiani (1849-1915), — défenseur du passé artistique de Bologne, mais à qui sa restauration de S. Francesco valut de dures critiques, — et Edoardo Collamarini; cet artiste a élevé l'Institut salésien et le Sacré-Cœur en style byzantinisant; il achève le Santuario del Re près de Domodossola.

Giuseppe Rossi (né en 1851) a dépensé son activité dans différentes villes des Marches. Sa carrière a été couronnée par la construction de la somptueuse église de l'Immaculée Conception, à Macerata;

Vénétie. — La fièvre d'urbanisme, qui gagnait l'Italie, faillit être fatale à Venise. Vers 1886, des projets furent présentés, mais heureusement point exécutés. On pensait à combler des canaux, le Grand Canal le premier, pour leur substituer des rues carrossables, à établir un boulevard sur la rive des Esclavons, à lancer des ponts sur la Lagune. On se borna à démolir quelques palais et à aménager l'île Sainte-Hélène. Les nouvelles constructions représentent surtout des pastiches. Le gothique vénitien a inspiré jusqu'à des modèles de constructions économiques.



Phot. comm. par la Société des Entreprises électriques Conti.

Fig. 410. — P. Portaluppi : Usine hydro-électrique à Verampio (province de Novare).

La fin du xixe siècle voit les derniers travaux de vieux architectes : Antonio Negrin de Vicence (1821-1898); Forcellini (1827-1891), qui restaura le Palais ducal; Giacomo Franco (1818-1895), auteur de la cathédrale de Lonigo.

Les générations plus jeunes ont fourni peu d'artistes marquants. On peut citer : Luigi Rovelli, qui, dans un château pour le prince Borghèse, dans l'île du lac de Garde, juxtaposa des éléments empruntés à des édifices vénitiens; Guido Sullani, qu'a influencé l'architecture allemande; enfin Giovanni Sardi (1864-1915), qui tint une situation prépondérante à Venise au début du xxe siècle.

Les Vénitiens durent s'adresser souvent à des architectes étrangers à leur région. Ainsi, la reconstruction du campanile de Saint-Marc,

après son écroulement, fut confiée, en grande partie, à Luca Beltrami, malgré de fortes oppositions.

L'architecture italienne a l'étranger. — L'expansion italienne se porta principalement en Roumanie, — où Giulio Magni éleva de nombreux édifices à Bucarest, — dans le Levant (le théâtre d'Alexandrie en Égypte est de Sfondrini), — et plus encore dans l'Amérique du Sud : Pietro Cantini (né en 1847) construisit en Bolivie de nombreux édifices publics ; le Tessinois Giocondo Albertolli (né en 1870) occupe une situation officielle en Argentine, où se trouvent Vittorio Meano, auteur du Parlement et du théâtre Colon à Buenos Ayres, et Francesco Tamburini, architecte d'innombrables bâtiments dans toute l'Amérique latine.

II. — LA SCULPTURE

Les sculpteurs, en plus grande proportion que les architectes, s'éloignent de leurs régions natales pour aller s'instruire et ensuite se fixer dans quelques grands centres où les appellent des travaux et le souci de leur carrière. Les expositions les rapprochent, expositions universelles, comme celles de Paris (1867, 1878, 1889, 1900), ou uniquement artistiques, comme celles de Paris, — les Salons notamment, — de Londres, de Munich. En Italie même, ces réunions deviennent de plus en plus fréquentes. La première, soulignant la résurrection de l'Italie, fut celle de Florence en 1861, suivie des expositions de Milan en 1872 et 1881, de Naples en 1877, de Turin en 1881. Même dans des villes secondaires, les expositions « promotrices » ou de Cercles artistiques se multiplient. Toutefois, une organisation d'expositions ample et régulière ne commence qu'en 1895 avec la première des expositions de Venise, qui se sont succédé de deux ans en deux ans, et ont créé le principal lien entre les artistes italiens et étrangers. L'exemple de Venise a excité l'émulation des autres grandes villes qui ont essayé d'avoir aussi leurs « Biennales », Rome, la première, à partir de 1921.

Le caractère essentiel des œuvres de sculpture italienne est, nous le répétons, d'être faites, avant tout, pour être vues à l'air libre et soumises au jugement du grand public. Ce sont, en majorité, des monuments créés pour la rue et pour les endroits où passe la foule. Premièrement, les monuments publics. D'inépuisables thèmes s'imposaient aux sculpteurs. D'abord, ils durent glorifier les héros du Risorgimento. En tête, le roi Victor-Emmanuel et Garibaldi. Il n'est pas de ville, même infime, qui ne voulût posséder leurs statues. Le personnage le mieux interprété est

Garibaldi, figure d'un caractère naturellement sculptural, toute en grandes lignes, sous un ample manteau, le célèbre *puncho* coiffant un visage à la longue barbe et aux traits réguliers. Les artistes ont su rendre la physionomie tout ensemble vraie et légendaire de l'animateur. Ils n'ont pas toujours aussi bien compris Victor-Emmanuel : leur commune erreur fut de transformer ce prince, qui, fin et avisé sous une écorce rude, était simple de goûts et détestait la représentation, en un général empanaché et caracolant.

A côté des images de Victor-Emmanuel et Garibaldi, les places publiques offrent, moins fréquentes, des effigies de Cavour, incomparable diplomate, mais modèle ingrat avec son masque de myope et sa corpulence, ensuite, outre les rois Charles-Albert et Humbert Ier, divers membres de la famille de Savoie, et, pour terminer, d'innombrables hommes politiques, ainsi que des personnages historiques. Les deuils et les victoires du pays ont inspiré les sculpteurs, et, déjà, plusieurs monuments commémorent le succès de l'Italie dans la guerre mondiale et ses soldats tombés pour une cause juste.

L'art religieux est, de son côté, représenté par quantité d'œuvres, dont des centaines de monuments funéraires, exécutés pour des particuliers, mais placés dans des cimetières où les passants peuvent les examiner et les juger. Ils frappent le visiteur par le réalisme du sujet rendu avec minutie. Dans certains survit le thème antique : le défunt représenté au milieu de sa famille. Les tombeaux tiennent autant de place dans l'œuvre des sculpteurs contemporains que dans celle d'un Canova ou d'un Bartolini.

A ces œuvres iconographiques s'ajoute une abondante production de bustes. Les œuvres d'imagination affluent non moins : évocations de scènes historiques, sujets mythologiques, ou encore allusions sociales. Une forme d'art, dont le succès paraît maintenant épuisé, est la sculpture de genre traduisant des anecdotes naturalistes ou humoristiques.

L'unification de l'art italien rend impossible le classement topographique adopté pour le chapitre précédent. Nous n'avons plus devant nous des rivières séparées, mais un fleuve grossi par l'apport de plusieurs affluents. La période 1870-1925 peut, sans trop d'arbitraire et pour la clarté de notre étude, être partagée en trois divisions chronologiques.

La première comprendra, à côté des anciens arrivés à la fin de leur carrière, les sculpteurs nés avant 1850 et qui débutent dans les années suivant 1870; la seconde, ceux nés de 1850 à 1870, dont l'activité commence à se manifester entre 1880 et 1900; la troisième, la génération née après 1870, maintenant en pleine force, après avoir fait ses premières armes au début du xxe siècle. Ces trois divisions correspondent logiquement à trois étapes dans l'évolution de la sculpture italienne.

I. — Après 1870, nous voyons rivaliser les disciples de Tenerani (mort en 1869), de Dupré et de Vela, décédés en 1882 et en 1891 (voir tome VIII, chap. VI).

Les principaux élèves de Tenerani occupent à Rome une situation prépondérante : Nicola Cantalamessa Papotti (1833-1910); Francesco Fabi Altini (1830-1901); Stefano Galletti (1833-1905), Giuseppe Prinzi (1833-1895), auteurs de monuments et de tombeaux en style mi-classique.

Dupré compte d'abord, parmi ses élèves, son successeur à l'Académie de Florence, Augusto Rivalta (1838-1925), auteur de quelques-uns des plus beaux tombeaux du Staglieno à Gênes. Emilio Zocchi (1835-1915) attachera son nom à une œuvre essentielle, le monument Victor-Emmanuel de Florence (fig. 405). Augusto Passaglia (né en 1838) s'est surtout illustré par la porte principale de la cathédrale de Florence. C'est dans cette même ville que vint se fixer Raffaello Pagliaccetti (1839-1902), spécialisé dans le portrait.

Vela assiste au triomphe du vérisme, mais aucun de ses élèves ne s'assurera une place prépondérante, ni Ambrosio (né en 1844), ni Della Vedova (né en 1831), ni même Giuseppe Grandi (1843-1894), créateur du monument des Cinq Journées à Milan, dont les allégories mouvementées, symbolisant la révolte de 1848, font penser au Bernin; Grandi est le précurseur de la sculpture impressionniste. Le successeur de Vela à l'Académie de Turin avait été Odoardo Tabacchi (1836-1905), qui hésita entre le classicisme et le naturalisme. A côté de grandes œuvres comme le colossal *Arnaldo da Brescia* (Brescia), il modela des statuettes de genre : sa *Baigneuse* connut un succès européen. Adriano Cecioni (1838-1886) défendit le vérisme plus par sa plume que par ses œuvres.

Les écoles locales jettent un dernier éclat. En Vénétie, Luigi Borro (1826-1880), qui avait longtemps continué la tradition canovienne de Zandomeneghi, venait de se convertir au vérisme. Augusto Benvenuti (1839-1899) a laissé des œuvres d'une correction froide, qui ont le mérite de la sobriété (Monument de Garibaldi à Venise). Ugo Zannoni, de Vérone (né en 1836), a pratiqué surtout la sculpture de genre. Emilio Marsili (né en 1842) a relevé cette forme d'art par un réalisme narquois, et Urbano Nono (né en 1849) a donné le meilleur de son talent dans des œuvres menues où revit le peuple de Venise.

Naples offre, à ce moment, Stanislao Lista (né en 1824), dont les œuvres sont très vivantes (par exemple, le Lion symbolisant la Révolution de 1820 au monument des Martyrs, à Naples), qualité qu'il sut inculquer à son élève Gemito. Alfonso Balzico (1837-1900) venait, en 1867, d'attirer l'attention sur lui par un début éclatant : son monument

au duc de Gênes (Turin), très dramatique, représentant le prince sur son cheval qui s'écroule, frappé à mort. Raffaele Belliazzi (né en 1835) et Caggiano (1837-1905) procèdent de Dupré. L'un se perd dans de minutieuses puérilités; l'autre a surtout laissé une des Victoires du monument des Martyrs, à Naples.

La Sicile délègue des artistes sans éclat : Zappalà (né en 1833) et Giuseppe Prinzi (1833-1895), qui a exécuté surtout des sujets religieux ou des statues de Pie IX et de dignitaires ecclésiastiques.



Phot. Paganini

Fig. 411. — Giulio Monteverde : L'Ange de la Mort du Tombeau Oneto. (Cimetière de Staglieno, Gênes.)

A Milan, le classicisme de Sangiorgi et de Cacciatori est perpétué par d'innombrables artistes dont les principaux sont : Giosuè Argenti (1819-1892), Achille Bianchi (né en 1837), Pietro Calvi (1833-1884), Giovanni Spertini (1822-1896). Une femme, Adélaïde Maraini (1836-1917) se montre bien mieux douée et affirme un talent plus vigoureux.

Aucun des artistes cités précédemment n'occupe la situation prééminente qui revient au Génois Giulio Monteverde (1837-1917). A l'Exposition de Paris en 1878, son *Jenner expérimentant la vaccine sur son fils* retrouve le succès du *Napoléon mourant* de Vela, en 1867. Monteverde profite de la leçon du vérisme, mais il en écarte les conséquences extrêmes. Il est réaliste avec discernement. Parmi ses œuvres nombreuses de toute grandeur et de toute sorte : monuments funéraires ou officiels, statuettes anecdotiques ou de genre, on trouve des pièces d'une haute inspiration, comme l'*Ange de la Mort* (fig. 411) pour le Tombeau Oneto, au cimetière de Gênes.

Monteverde n'échappe pas toujours au principal défaut de l'art italien à son époque, défaut que, vingt ans auparavant, le comte de Laborde avait caractérisé d'une façon si raisonnée et si juste dans son *Rapport sur l'Exposition de Londres en 1851* :

« Évidemment la statuaire italienne est dans une fausse voie; une atmosphère débile plane sur l'école moderne; elle s'est laissé entraîner, par des praticiens d'une habileté surprenante, à des enfantillages. Ce sont les étoffes, les dentelles, le plumage des oiseaux, la fourrure des

animaux qui la préoccupent; les mille puérilités de la surface la détournent d'études sérieuses du fond. Il suffirait d'une habile direction pour redresser ces tendances fausses, car ce qu'il y a de facilité abondante, de talent, de métier, d'habileté pratique dans cette jeune école est surprenant; c'est le sol le mieux préparé pour y faire germer et croître tout ce qu'on voudra. »

Monteverde a créé une belle statue de Victor-Emmanuel pour Bologne. C'est avec des monuments du même genre que Francesco Barzaghi (1839-1892) et Ercole Rosa (1846-1893) ont donné leurs chefs-d'œuvre, l'un, son *Napoléon III* saluant dans un beau geste (cour du Sénat à Milan), l'autre, son *Victor-Emmanuel* de Milan, vulgaire, mais plein de vie et de fougue. Benedetto Civitelli (1846-1905), élève de Dupré, fournit sa mesure avec le monument de Victor-Emmanuel pour Palerme. Pietro Costa (1849-1898), au contraire, manqua son monument de Victor-Emmanuel à Turin, ayant eu l'idée extravagante de jucher le roi, un tapis sous les pieds, au sommet d'une haute colonne.



FIG. 412. — Vincenzo Gemito : Buste de Verdi.
(Musée Bonnat, Bayonne.)

A cette époque, au milieu de sculpteurs trop minutieux dans leur facture et véristes sans idéal, se détachent Ettore Ferrari (né en 1849) et Luigi Belli (1844-1919). Ils ont créé deux belles statues, Ferrari, son *Giordano Bruno* pensif du Campo dei Fiori à Rome, Belli, son *Raphaël*, charmant et juvénile, à Urbin. Adalberto Cencetti (1847-1907) fait preuve d'un modelé souple dans son *Ignara Mali* (Galerie Nationale d'art moderne, Rome).

Naples qui, au même moment, rénovait la peinture italienne, a contribué à régénérer la sculpture et à la dégager des liens qui entravaient son développement, à lui donner plus de spontanéité et de liberté. Achille d'Orsi (né en 1845) prit la tête du mouvement. Il débuta par le groupe des *Parasites* dont le modelé nerveux fut une révélation. Plus tard, sa statue *Proximus tuus* (Galerie Nationale d'art moderne, Rome), — un prolétaire accablé de fatigue, nous sommes à l'âge des statues à signification sociale, — trahit une pensée et un sentiment vigoureux sans niaiserie ni déclamation. Giovanni Battista Amendola (1848-1887), eut une égale influence. Dans le genre monumental, il cherche des

conceptions nouvelles : ainsi pour la *Paix* du tombeau Schilizzi, à Pausilippe, il imagine une longue figure étirée, sorte de momie gainée par deux longues palmes stylisées. A la banale sculpture de genre, il substitua des études de types napolitains, pleins de verve, par exemple, *l'Automne* (Galerie Nationale d'art moderne, Rome).

II. — Le Sud de l'Italie et le Piémont, les deux extrémités du royaume, vont donner à l'Italie ses sculpteurs les plus marquants. A Naples, l'exemple d'Amendola porta ses fruits. Costantino Barbella (1858-1925), Emanuele Serrano ont exécuté de délicates statuettes réalistes.



Phot. comm. par M. E. Ximenes.

Fig. 415. — Ettore Ximenes : Bas-relief du Monument Verdi, à Parme.

Une œuvre de cette sorte, le *Petit Pêcheur*, envoyé au Salon de Paris en 1878, révéla Vincenzo Gemito (né en 1852), que la maladie a malheureusement empêché de tenir de magnifiques promesses, telles que le *Porteur d'Eau*, la statuette-portrait de Meissonier, des bustes comme ceux du chanteur Faure, de Verdi (fig. 412), de Fortuny. Filippo Cifariello (né en 1865), instruit par D'Orsi, s'est fait une spécialité de bustes ou de figurines que dépare leur facture d'une précision photographique.

Des Pouilles est sorti Eugenio Maccagnani (né à Lecce en 1852), le principal collaborateur de Sacconi pour la décoration sculpturale du monument à Victor-Emmanuel. Sur le socle qui supporte la statue équestre du roi, il a figuré les quatorze plus importantes villes d'Italie.

Leurs patries voisines, leur puissance de travail, leur fécondité, leur prédilection pour de grandes œuvres rapprochent le Calabrais Francesco

Jerace (né en 1853), dont les *Romains* (Galerie Nationale, Rome) prouvent de l'habileté, et le Sicilien Ettore Ximenes, né à Palerme en 1855, mais formé principalement à Florence, qui a travaillé surtout pour le Nord et s'est fixé à Rome.

Après avoir débuté par des œuvres menues, il s'est spécialisé dans les monuments officiels, dont plusieurs pour des pays étrangers, États-Unis, République Argentine, Russie ; en Italie, nous citerons surtout le monument de Garibaldi, à Milan, et le monument Verdi (fig. 415), à Parme : un portique en hémicycle, au centre formant un arc de triomphe, encadre un immense autel dont les bas-reliefs synthétisent l'inspiration



Phot. du Ministère de l'Instruction publique d'Italie.

Fig. 414. — Domenico Trentacoste : Nu féminin.
(Galerie Nationale d'art moderne, Rome.)

du compositeur et les sentiments qu'il a chantés. Mario Rutelli, né également à Palerme, en 1859, imite Monteverde, notamment dans ses *Furieux* inspirés par le Chant VII de la *Divine Comédie*.

La même Palerme a donné à l'Italie un de ses sculpteurs les plus séduisants : Domenico Trentacoste (né en 1856) a assimilé, à Florence, l'art du Quattrocento, pour en tirer un style simple et raffiné qui s'exprime, soit dans de beaux nus féminins (fig. 414), soit dans des figures dramatiques comme la *Fille de Niobé* ou le *Christ mort* (cimetière de S. Miniato, près de Florence).

Rome adopte plus d'artistes qu'elle n'en enfante. La région romaine a surtout donné le jour à Giulio Tadolini (né en 1849), classiciste par hérédité, — son tombeau de Léon XIII, au Latran (1907), pourrait être daté de 1860, — et à Ernesto Biondi (1855-1917), qui, par contraste,

témoigne d'une verve plébéienne un peu drue, mais vigoureuse, dans ses *Saturnales* représentant une bande de fêtards accrochés les uns aux autres, — d'un sentiment pitoyable dans ses *Pauvres Gens*, baladins épuisés de fatigue sur la grand'route.

Le groupe toscan compte trois artistes en vedette. Raffaello Romanelli (né en 1856), à côté de productions commerciales, a donné des œuvres intéressantes ; son monument à Charles-Albert (Rome), trop sévèrement jugé, offre, à côté de bas-reliefs mesquins, des parties appréciables, telles que le cheval du roi.



Phot. Alinari.

Fig. 415. — Antonio Dal Zotto : Statue de Tartini, à Pirano d'Istria.

Le Siennois Emilio Gallori (1846-1924) a surtout créé le monument Garibaldi élevé sur le Janicule à Rome, conçu simplement, avec de belles proportions, le meilleur, peut-être, qui ait été élevé à la mémoire du grand patriote.

Cesare Zocchi (1851-1922), cousin d'Emilio (voir p. 652), a donné sa mesure dans le monument de Dante à Trente, qui, vingt-cinq ans durant, symbolisa, en terre non libérée, les douleurs et les aspirations de l'Italie. Son parent Arnaldo (né en 1862), fils d'Emilio, a élevé plusieurs monuments, notamment dans l'Amérique du Sud (un *Christophe Colomb* à Buenos Ayres). Après eux, on peut citer Dante Sodini (né en 1858), Ezio Ceccarelli, né à Montecatini en 1865, spécialisé dans le genre menu, et Giuseppe Cassioli (né en 1865), auteur de travaux plus considérables, principalement une des portes latérales de Sainte-Marie-de-la-Fleur et le tombeau de Rossini à Santa Croce, agréable pastiche du xve siècle, précédé d'une statue de femme dont le caractère théâtral se justifie parfaitement.

La contribution de Carrare, qui jadis fournissait autant d'artistes que de marbres, devient restreinte. Elle se borne surtout à Carlo Fontana

(né en 1865), gracieux et délicat dans des statuettes comme le *Porteur d'eau arabe* (Paris, Musée du Jeu de Paume).

Les Vénitiens ont conservé une tradition naturaliste jointe à une technique délicate. Enrico Chiaradia (1851-1902) fournit une carrière assez courte que couronna sa statue de Victor-Emmanuel pour le monument de Rome. Riccardo Carnielo, de Trévise (né en 1855), a mis tout son talent dans une statue de *Mozart mourant* (Musée de Bordeaux), exécutée suivant la formule vériste, mais avec délicatesse. Antonio Dal Zotto (1840-1917) a conçu des statues harmonieuses, gracieuses et spirituelles, le *Goldoni* de Venise et le *Tartini* de Pirano d'Istria (fig. 415). Dal Zotto influença le Crémonais Luigi Secchi (1853-1921), artiste fécond, le plus grand bustier de Milan au début du xxe siècle, dont les figures de femmes et d'enfants frappent par leur accent nerveux (fig. 416). Bassano Danielli (né en 1854) a produit des nus féminins calmes et agréables.



Phot. Istituto it. d'arti grafiche
Fig. 416. — Luigi Secchi : Au repos.

Milan offre, en tête d'une armée d'habiles marbriers, quelques artistes prééminents. Derrière Secchi viennent Felice Bialetti (1869-1909), auteur de nombreux tombeaux (tel le mausolée de la Famille Izar au cimetière de Milan) et d'œuvres d'un sentiment délicat ; Ernesto Bazzaro (né en 1859), qui, à la suite de Giuseppe Grandi et sous l'influence du peintre Tranquillo Cremona, cherche à rendre le mouvement, comme le prouvent la *Veuve* (Galerie d'art moderne, Rome) et le monument original à Felice Cavalotti (Milan). Emilio Quadrelli (né en 1863) fait preuve d'un art très vivant dont témoignent sa *Joie*, au modelé délicat, et des statuettes. A ce groupe se rattache par ses côtés italiens le cosmopolite Prince Troubetskoï, né en 1866 et élevé dans le Milanais, auteur d'élégantes statuettes-portraits.

L'apport du Piémont continue à être essentiel. Tabacchi a formé Cesare Reduzzi (né en 1857), auteur d'un *Tibère* simple et fort (Musée civique de Turin), puis deux maîtres qui, avec leur cadet Canonica, dominent l'époque présente. Ce sont Leonardo Bistolfi, né à Casale Monferrato en 1859, et le Turinois Davide Calandra (1856-1915). Pietro Canonica est né à Turin en 1869.

Calandra dépouilla la manière affectée de ses débuts, quand il sortit de



Phot. Alinari.

Fig. 417. — Davide Calandra : Monument au Duc d'Aoste, a Turin.

son atelier pour travailler en plein air. Il acquit alors une vision simple et dépourvue de romantisme, un sens synthétique, qui nous valurent des œuvres comme l'*Aratro* (Galerie Nationale, Rome). Dans ses monuments, tels celui du duc d'Aoste (Turin, fig. 417) sur un remarquable cheval, celui du roi Humbert, à la villa Borghèse, il comprit, principe trop souvent méconnu, le rapport de proportions qui doit exister entre les parties architecturales et sculpturales d'un monument. Le vérisme reçut le coup de grâce de la main de Bistolfi qui s'assigna pour but de traduire des sentiments et d'exprimer, sous une forme tangible, d'éternels symboles. On l'a surnommé le sculpteur de la Douleur et le poète de la Mort (Ojetti). Dans ses monuments funéraires il s'est appliqué, d'une façon raffinée, parfois compliquée, à traduire le sombre mystère. Ces tendances, indiquées, dès le début, par l'*Ange de l'Oubli* (tombeau Braida à Turin), s'affirment dans les œuvres postérieures, comme le *Sphinx*, le bas-relief des *Funérailles*, les *Épouses de la Mort*, le *Christ*.



Phot. Alinari.

Fig. 418. — Leonardo Bistolfi : Le Christ.
(Musée Municipal, Turin.)

Pietro Canonica, à l'inverse de Calandra et de Bistolfi, tire ses effets non de la synthèse des masses, mais de l'analyse des détails. Son art est vivant et fin, et M. Ojetti, devan les bustes de la *Princesse Doria*, de *Mme Florio*, de la petite *Princesse Murat*, a pu penser aux Français du xviiie siècle. Canonica est un médailleur attachant, et son *Christ en Croix* rappelle les crucifix des orfèvres florentins. Mais il est capable de concevoir de grandes œuvres, à en juger par sa *Pietà* (exposée à Venise, 1912) où, rompant avec la tradition, il a placé la Vierge debout devant le cadavre de son fils, et par son récent monument à la cavalerie italienne (fig. 419) sur la place du Château à Turin.

Les artistes piémontais de cette génération ont cherché leur voie dans des sens différents. Edoardo de Albertis, de Gênes, s'inspire de l'antiquité (une *Victoire* du monument à Victor-Emmanuel, Rome; son projet pour les monuments aux Génois tombés pendant la Grande

Guerre). Le mouvement impressionniste, qui cherche à fixer une sensation fugitive, non seulement par la matière elle-même, mais par les jeux d'ombre et de lumière, tendance autant picturale que sculpturale, trouve son chef en Medardo Rosso (né à Turin en 1858), chercheur inquiet, insatisfait et errant, dont les œuvres semblent pour la plupart des ébauches inachevées dont certaines sont remarquables par l'intensité de la vision.



Phot. A. Pedrini.

Fig. 419. — Pietro Canonica : Monument à la cavalerie italienne, à Turin.

III. — Les représentants de la génération née dans le dernier tiers du XIXe siècle se trouvent actuellement dans la force de l'âge et en pleine production. Les tendances diverses, qui s'accusaient chez leurs prédécesseurs immédiats, ont provoqué une certaine anarchie, l'oscillation entre un art purement plastique ou bien impressionniste. Le début du XXe siècle représente une époque de recherches et d'audaces dont témoigne le futurisme. Ce désir du nouveau, voire de l'extravagant, n'est-il pas commun aux jeunes artistes de toute l'Europe? Avec la maturité, le besoin d'un art plus conscient et équilibré, même néo-classique, reprend ses droits. Telle est la leçon qu'on peut dégager des dernières expositions.

Les chefs de la jeune génération ne sortent pas des mêmes régions que ceux de la génération précédente. La fécondité du Sud semble épuisée. Palerme donne cependant encore Antonio Ugo (né en 1870), qui pratique, comme son maître Rosa, un art vigoureux et un peu brutal, et Giovanni Nicolini (né en 1872), dont les groupes de *Satyres* sont animés et voluptueux. A Naples sont nés Nicola d'Antino (1880), élève de D'Orsi,

— il continue la tradition napolitaine des œuvres menues, appréciables par leur accent nerveux, — et Amleto Cataldi (1880), qui, au contraire, s'est distingué dans la sculpture ornementale et monumentale.

Le Piémont et la Ligurie donnent les Turinois Edoardo Rubino (né à Turin en 1872), Cesare Biscarra, enfin le Génois Giovanni Prini (né en 1877), évocateur apitoyé d'enfants malades ou malheureux. Tous trois ont en commun le souci de subordonner leur art à une pensée idéale. Eugenio Baroni, de Gênes, se révèle par l'énergie de son *Monument aux Mille* à Quarto. Arturo Dazzi (né en 1881) fait alterner d'importants travaux décoratifs (Palais de Justice de Rome) et de grands monuments, — comme celui d'Enrico Toti, au Pincio, et celui des Cheminots tombés pendant la Guerre (à Rome), — avec des œuvres plus intimes (*Crucifix* exposé à Venise en 1912).



Phot. comm. par M. A. Hébrard.

Fig. 420. — Rembrandt Bugatti : Éléphant.
(Collection Hébrard, Paris.)

Milan reconquiert son prestige et redevient un grand foyer d'art où s'échafaudent les théories les plus aventureuses, — berceau du futurisme qui vise toutes les formes littéraires et artistiques et fief du poète Marinetti, son fondateur. Milan donne aux jeunes plusieurs de leurs chefs. Eugenio Pellini, sculpteur-poète comme Bistolfi, en diffère toutefois par le style : son œuvre maîtresse, la *Dolorante* (Exposition biennale de Brera, 1916), assez massive et carrée, est équilibrée et forte. Adolfo Wildt (né en 1878), qui dut débuter comme praticien, acquit une expérience du marbre devenue rare chez les sculpteurs; inféodé, en commençant, à l'antiquité, puis au vérisme, curieux de métaux et de matières rares, il pasticha les étrangetés germano-slaves dans sa *Famille* (Exposition de Venise, 1922), pour revenir à une tradition latine de force et de santé, que décèle son buste, — romain au sens antique du mot, — de Mussolini. Alfredo Pina (né en 1887) s'est fixé à Paris. Son art offre une passion et une fougue qui se sont affirmées dans les fragments d'un monument à Dante, exposés au Salon de 1924, surtout les groupes des voluptueux punis, Paul et Françoise de Rimini, Thaïs et Alexandre.

Cette même vie frémissante anime les œuvres petites de dimension,

mais grandes de caractère qu'a créées Rembrandt Bugatti au cours d'une vie éphémère (1884-1916). A côté de statuettes d'enfants nerveux, il a surtout représenté des animaux qu'il a observés avec une curiosité affectueuse (fig. 420); un seul animalier peut être comparé à Bugatti, le marquis Origo (de Rome), évocateur de la Campagne romaine. L'élégance aiguë de Bugatti se retrouve dans les figurines humaines d'Antonio Carminati, originaire de la province de Bergame.



Phot. Min. de l'Instr. publique d'Italie.
FIG. 421. — Ermenegildo Luppi : Pietà (maquette).

Les Émiliens se distinguent : Giuseppe Romagnoli, né à Bologne en 1872, montre un sentiment du colossal à la façon de Michel-Ange dans sa grande figure du *Retour* (Exposition de Venise, 1912) et dans son monument des Télégraphes à Berne.



Phot. Min. de l'Instr. publique d'Italie.
FIG. 422. — Giuseppe Graziosi : La Louve.
(Galerie Nationale d'art moderne, Rome.)

Ermenegildo Luppi, né à Modène en 1877, a longtemps cherché sa voie : Donatello, le vérisme, l'impressionnisme le séduisirent successivement, mais une grande sincérité et un profond sentiment religieux ressortent de ses œuvres, en particulier de sa *Pietà* (figure 421). Son compatriote et condisciple Giuseppe Graziosi montre un caractère plus nerveux que Luppi, principalement dans un groupe, *La Médisance*, caricatural et mordant, puis dans sa *Louve* (Galerie d'art moderne, Rome, fig. 422),

figure de femme musclée, aux flancs creux de fauve. Arrigo Minerbi, né à Ferrare en 1881, intensifie l'expression de ses statues par des effets de lumière et de couleur. Gaetano Cellini, né à Ravenne en 1875, mais Turinois d'adoption, trahit l'influence de son maître Canonica dans son œuvre maîtresse, l'*Humanité contre le mal* (Galerie d'art moderne, Rome). Angelo Zanelli, né dans la province de Brescia en 1879, a décoré l'autel de la patrie qui forme socle à la statue du roi, au centre de ce monument à VictorEmmanuel II, véritable anthologie de la sculpture italienne contemporaine. Sur ce soubassement la Déesse Rome forme le milieu



Phot. Alinari.

Fig. 423. — Angelo Zanelli : Fragment du bas-relief ornant le socle de la statue de Victor-Emmanuel II.
(Monument à Victor-Emmanuel II, à Rome.)

d'une frise représentant d'un côté le *Triomphe du Patriotisme* et de l'autre le *Triomphe du Travail* (fig. 423). Des réminiscences d'une Pallas archaïque pour la Déesse, des Panathénées pour le cortège sont reprises ici avec à-propos.

La Vénétie est surtout représentée par Vito Pardo (né en 1872), élève de Monteverde dont il rappelle la tradition et aussi l'ardeur infatigable qui lui a permis de mener à bonne fin des monuments considérables, comme celui de Castelfidardo près de Lorette. Trieste a donné à la patrie retrouvée un des sculpteurs les plus remarquables parmi les jeunes artistes : Attilio Selva (né en 1888), dans des œuvres comme la *Primula*, montre une sensibilité fine et aiguë, avec une force et une mesure qui semblent annoncer un classicisme nouveau (fig. 424).

Parmi les Toscans domine Libero Andreotti, né près de Lucques en

1885; inquiet et insatisfait, mystique, il a suivi deux écoles : Paris lui apprit à dégager sa pensée, puis l'art florentin à traduire ses conceptions sobrement. La même Toscane a adopté Antonio Maraini, né à Rome en 1881, artiste d'une culture et d'une curiosité étendues, un des meilleurs critiques d'art contemporains. Chez lui, l'intelligence et la volonté dominent la sensibilité instinctive. Il emprunte bien ses motifs d'inspiration à la nature, mais il les subordonne à une construction architecturale. Nul, en Italie, n'a un sentiment plus raffiné de la décoration.

Une région dont la contribution artistique avait été jusqu'alors plus que modeste, est la Sardaigne. A l'âge précédent, on ne rencontre guère dans cette île que des artistes effacés, comme Cosimo Fadda (né en 1858), ou des immigrés, tel Giuseppe Sartorio (né en 1854), qui, durant son séjour, peupla les places et les cimetières de ses œuvres. L'époque actuelle enregistre les débuts de Francesco Ciusa, un autodidacte, resté fidèle à sa petite patrie d'où il n'est guère sorti et dont il a rendu, avec gaucherie mais avec sincérité, le caractère encore primitif, mystérieux et violent, dans des statues comme la *Mère de l'Assassiné*, qui fit sensation à l'Exposition de Venise en 1907.



Phot. comm. par l'auteur.

Fig. 424. — Attilio Selva : Primula.

En définitive, actuellement, la sculpture italienne présente les tendances les plus contradictoires, même chez les artistes eux-mêmes au cours de leur évolution. Mais on peut remarquer, d'une façon générale, après bien des recherches audacieuses et même des extravagances, un nouveau besoin de proportion et de mesure, propre au génie de l'Italie et qui s'est montré à toutes les étapes qu'a marquées son art depuis Giovanni Pisano jusqu'à Canova et à Bartolini. La période contemporaine, remplie par l'activité de leurs héritiers, donne l'impression de préluder à une nouvelle et brillante floraison.

BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES GÉNÉRAUX

Rubrique commune aux chapitres XIV et XV, comprenant les ouvrages qui traitent de l'ensemble des arts plastiques ou au moins de deux d'entre eux.

1. OUVRAGES ET PÉRIODIQUES CONCERNANT TOUTE L'ITALIE

A. — **Dictionnaires**, par de Gubernatis, d'Althan, Lauri, Thieme-Becker, cités dans la bibliographie du chapitre VI.

B. — **Histoires.** — Outre les ouvrages de Rollins-Willard, Callari, Ricci, Springer-Ricci, Reinach-Ricci, Colasanti, cités dans la bibliographie du chapitre VI : Rovani (G.). *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milan, 1874. — Boito (C.). *Scultori e pittori d'oggi*, Turin, 1877. — Colasanti (A.). Fifty years of Italian art, dans l'*Italian Review*, 1902. — Ojetti (U.). *Ritratti d'artisti italiani*, 2 vol., Milan, 1911 et 1923. — Pica (V.). *Attraverso gli albi e le cartelle*, Bergame, 1920.

C. — **Iconographie.** — *Arte moderna*, Milan, s. d. — *Arte funerarea*, Milan, s. d.

D. — **Périodiques.** — Les éléments d'une histoire de l'art moderne en Italie se trouvent surtout dans les nombreuses publications périodiques qui intéressent soit le pays tout entier, soit une région. A citer parmi les plus importantes :

a) ***Publications d'un caractère non exclusivement artistique*** : *Nuova antologia*, Florence, 1866 et suiv. — *L'Illustrazione italiana*, Milan, 1859 et suiv. — *La Civiltà cattolica*, Rome, 1850 et suiv. — *Rassegna Nazionale*, Florence, 1879 et suiv. — *Arte e storia*, Florence, 1882 et suiv. — *Natura ed arte*, Milan, 1891 et suiv. — *Il Convito*, Rome, 1895-1907. — *Il Marzocco*, Florence, 1896 et suiv. — *Rivista d'Italia*, Rome, puis Milan, 1898 et suiv.

b) ***Publications d'un caractère uniquement artistique*** : *L'Arte in Italia*, Turin, 1869-1873. — *L'Italia*, Rome, 1883-1886. — *L'Emporium*, Bergame, 1895 et suiv. — *Rassegna d'arte moderna*, continuée par *Rassegna d'arte antica e moderna*, Milan, 1901. — *Leonardo*, Florence, 1903. — *Vita d'arte*, Sienne, 1908-1913. — *R. Accademia di S. Luca. Annuario*, Rome, 1909 et suiv. — *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica istruzione*, Rome, 1907 et suiv.: supplément : *Cronaca delle Belle Arti*, 1914-1920. — *Dedalo*, Milan, 1920 et suiv. — *Cronache d'arte*, Bologne, 1924 et suiv.

E. — **Catalogues de musées.** — Colasanti (A.). *La Galleria nazionale d'arte moderna in Roma* (voir la Bibliographie du chapitre VI). — *Catalogo della Galleria internazionale d'arte moderna... di Venezia*, 3e éd., 1913, suppl., 1921, *elenco sommario*, 1924. — Pica (V.). *La Galleria d'arte moderna a Venezia*, Bergame, s. d. — G., Marangoni. *La Galleria d'arte moderna di Milano*, Bergame, s. d.

F. — **Expositions.** — *a*) ***italiennes*** : Principalement les Catalogues des Expositions de : Milan, 1872, 1881, 1906 (universelle); Naples, 1877, 1921 (1re biennale); Turin, 1880, 1884 (universelle), 1890, 1898 (art religieux), 1902 (art décoratif), 1911 (universelle); Venise, Expositions internationales d'art, depuis 1895; Florence, 1913. — Ouvrages de critique : Ojetti (U.). *L'esposizione di Milano del 1906*, Milan, 1906. — Colombo (V.). *Le più belle opere d'arte esposte nelle mostre di Brera dal 1860 al 1910*, Milan, 1916. — *Arte sacra, esposizione italiana 1898*, Turin, s. d. — Pica (V.). *L'arte mondiale a Roma*, Bergame, 1913. — Heros. *L'esposizione internazionale d'arte in Firenze*, Florence, 1913. — Ouvrages concernant les Expositions de Venise : *Album dell' esposizione d'arte, Venezia, 1899*, Milan, 1900. — Pica (V.). *L'arte mondiale alla IIIa esposizione di Venezia (1899)*, ... *alla IVa* ... *(1901)*, ... *alla Va* ... *(1903)*, ... *alla VIa* ... *(1905)*, ... *alla VIIa* . . *(1907)*, Bergame, 1899-1907. — Mandelli (U.). *La IVa esposizione internazionale d'arte a Venezia (1901)*, Crémone, 1901. — Ojetti (U.). *La VIIIa esposizione di Venezia (1909)*, ... *la IXa* ... *(1910)*, .. *la Xa* ... *(1912)*, . . *la XIa* ... *(1914)*, Bergame, 1909-1914. — Sapori (F.). *L'arte mondiale alla XIIa esposizione di Venezia (1920)*, Bergame, 1920. — *La XIIIa esposizione d'arte a Venezia* (1922), Bergame, 1923. — Nebbia (U.). *La XIVa esposizione d'arte a Venezia* (1924), Bergame, 1925.

b) ***étrangères*** : France : Catalogues des expositions universelles de 1878, 1889, 1900, et des Salons. — Ouvrages de critique : Blanc (Ch.). *Les Beaux-Arts à l'Exposition de 1878*, Paris, 1878. — Gonse (L.). *Exposition universelle de 1878, les Beaux-Arts*, Paris, s. d. — Massarani (T.). *L'arte a Parigi nell' esposizione del 1878*, Milan, 1878. — *Exposition de 1889. Rapports du Jury international, Groupe I*, Paris. ... — Comte (Sous la direction de J.). *L'art à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, s. d. — *Exposition ... de 1900. Rapports du Jury international*, t. I, 2e partie, *Beaux-Arts*, Paris, 1904. — Mourey (G.). Exposition d'art italien moderne à Paris, *Les Arts*, 1907. — Autres nations : Catalogues des expositions universelles ou artistiques de : Londres, 1871 ; Munich, 1869, 1883 ; Vienne, 1873, 1882, 1888 (Comptes rendus dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*). — Duprè (G.). *Relazione sulle belle arti, quali erano rappresentate alla esposizione universale di Vienna nel 1873*, s. l., 1873.

2. OUVRAGES ET PÉRIODIQUES CONCERNANT UNE RÉGION

Des indications utiles sont fournies par les excellents guides que le Touring-Club italien a déjà publiés sur la plupart des régions. Ce sont des modèles du genre, notamment le dernier paru sur Rome (1925), dû à des collaborateurs tels que MM. A. Venturi, Bertini Calosso, Muñoz.

Rome. — *Il Buonarroti*, Rome, 1863-1888. — *Roma artistica*, Rome, 1873-1881. — *Il Cracas, diario di Roma*, Rome, 1887-1894. — *Roma*, Rome, 1923 et suiv.

Sud de l'Italie et Sicile. — Gianelli (E.). *Artisti napoletani viventi*, Naples, 1916. — *Napoli nobilissima*, Naples, 1892-1906 ; Nouv. série, 1920 et suiv. — *Rassegna abbruzzese*, Lanciano, 1897-1900. — *Rassegna d'arte degli Abruzzi*, ..., Rome, 1912-1915. — *Effemeridi* ..., suivis de *Nuove effemeridi siciliane*, Palerme, 1852-1881.

Toscane. — Franchi (A.). *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi*, Florence, 1902. — Tarchiani (N.). La Galleria moderna d'arte fiorentina (*Dedalo*, 1920).

Lombardie et Émilie. — Verga, etc., *Guida di Milano* (voir la Bibl. du chap. VI).

Piémont et Ligurie. — *Gazzetta settimanale*, Turin, 1877-1887. — *Il Filotecnico*, Turin, 1885-1888. — Stella (A.). *Pittura e scultura in Piemonte (1842-1891)*, Turin, 1892. — Isaia (C.). *Turin et ses environs*, Turin, 1911. — *Staglieno, camposanto di Genova*, Florence, 1898. — Grosso (O.) *Genova nell' arte e nella storia*, Milan, 1918.

Vénétie. — *Atti del R. Istituto veneto*, Venise, 1841-1922. — *Bulletino di arti ... veneziane*, Venise, 1877-1881.

Marches. — *Rassegna Marchegiana per le arti figurative....* Pesaro, 1922.

II. — OUVRAGES CONCERNANT L'ARCHITECTURE

1. OUVRAGES ET PÉRIODIQUES CONCERNANT TOUTE L'ITALIE

Melani (A.). *Manuale* ... (voir la Bibliographie du chapitre VI). — *Lettres d'Italie*, publiées dans *La Construction Moderne*, Paris, 1888 et suiv. — Casali (I.). *Casette popolari e villini economici*. — Padrini (A.). *La città moderna*, Milan, Manuali Hoepli. — Donghi (D.). *L'architettura italiana. 1ª esposizione italiana di architettura*, Turin, 1898.

Périodiques. — *Architettura e arti decorative*, Milan, 1921 et suiv. — *Associazione artistica fra i cultori di architettura. Roma. Annuario*, Rome, 1891 à 1925. — *Annuario d'architettura*. — Milano, 1914.

Recueils de planches. — Sironi e Benni. *Case e palazzi in Italia; Ville e villini*, Milan, s. d. — Arata (G.-U.). *Ville, L'Architettura*, 1er vol., Venise, s. d. — Coppedè (G.). *Castelli e ville in carattere quattrocentesco*, Milan, s. d.; *Costruzioni moderne in Italia*, Milan, s. d. — Angelini (D.). *Ville e casette*, Milan, 1925.

2. OUVRAGES CONCERNANT UNE RÉGION

Rome. — Art. de Bonelli, Crescia, Vergili, Bianchi, dans le *Buonarroti*, 1873 et 1874. — Levasseur. Six semaines à Rome, *Nouvelle Revue*, Paris, 1888. — Chéramy (H.). Les Transformations de Rome, *Journal des Débats*, 14 mars 1926 et suiv.

Toscane. — Papini (C.). *Il riordinamento di Firenze*, Florence, 1886. — Carocci et Castellucci (G.). *Edilizia fiorentina*, suppl. au 3e fascicule du *Bullettino dell' Associazione per la difesa di Firenze antica*, Florence, 1903. — Broglio (T.). *La cattedrale di Arezzo e i disegni della sua facciata*, Arezzo, 1898.

Sud de l'Italie et Sicile. — *Bullettino degli ingegneri ed architetti in Napoli*, Naples. — Miola (A.). *L'estetica dei nuovi edifizii di Napoli*, Trani, 1893. — *La facciata della Reggia di Napoli*, Trani, 1892. — Morghen (A.). *Napoli architettonica antica e moderna*, Naples, 1898.

Lombardie. — *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, Milan, 1888. — Romussi (C.). *Milano nei suoi monumenti*, Milan, 1912 (3e éd.).

Piémont. — Olivero (C.). *L'architettura religiosa in Piemonte nel secolo XIX*, dans Arte sacra (voir paragr. I-F).

3. OUVRAGES D'UN ARCHITECTE OU LE CONCERNANT

Azzurri : Ricci (C.). *La Repubblica di S. Marino*, Bergame, 1906. — ***Ingauni*** : Procacci (G.). *La chiesa di S. Giovacchino in Roma*, Rome, 1898. — ***Ojetti*** : Bertini Calosso (A.). Raffaello O., *Roma*, août 1925. — ***Calderini*** : *Le opere architettoniche di ...*, Milan, s. d. — *Il Palazzo di Giustizia in Roma*, 1890. — ***Sacconi*** : Mansueti (C.). *Monumento onorario da erigersi in Roma a Vittorio Emanuele*, Rome, 1881. — Ricci (C.). G. S., *Nuova antologia*, 1905. — Ojetti (U.). *Il monumento a Vittorio Emanuele II in Roma e le sue avventure*, Milan, 1907. — Acciaresi (P.). *G. S. e l'opera sua massima*, Rome, 1911; *G. S. e il suo monumento a Vittorio Emanuele II*, Rome, 1920. — ***Sfondrini*** : *L'illustrazione del teatro Costanzi*, Rome, s. d. — ***Giovannoni*** : Gli architetti e gli studi di architettura in Italia, *Rivista d'Italia*, 1916; *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Rome, 1925. — ***Brasini (A.)*** : Orano (P.), *L'Urbe massima*, L'Architettura e la Decorazione di Armando Brasini, Rome, s. d. (1916). — ***Piacentini (M.)*** : Munoz (A.). M. P., *Architettura e Arti decorative*, septembre-octobre 1925. — ***Pisanti*** : *Ricordi autobiografici*, Naples, 1896. — De Fusco (F.). G. P., la sua vita e le sue opere, *Arte e storia*, 1921. — ***Basile (F.)*** : *Osservazioni sugli svolgimenti della architettura odierna all' esposizione universale del 1878 in Parigi*, Palerme, 1879. — ***Sante*** : *La cattedrale di Bitonto e il suo ristauro*, Bari, 1888. — ***D'Andrade*** : *Esposizione ... Torino, 1884 ... Guida illustrata al castello feudale del secolo XV*, Turin, s. d. — Carandini (Fr.). *La rocca e il borgo medioevali eretti in Torino... La figura e l'opera di Alfredo d'A...*, Ivrée, 1925. — ***Carbone*** : *Costruzioni e progetti*, Milano, s. d. — ***Boito*** : *I Principii del disegno e gli stili dell' orna-*

mento, Milan, 1882. — *Gite di un artista*, Milan, 1884. — *Il duomo di Milano*, Milan, 1895. — ***Beltrami*** : *Scritti d'arte ... di L. B.*, 1881-1901. — *Saggio bibliografico*, Venise, 1901. — *Settantadue giorni ai lavori del campanile di S. Marco*, s. l., 1905. — Mongeri (G.). *Il castello di Milano*, Milan, 1884. — (B. L.) et Moretti (G.) : *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano*. Milan, 1898. — ***Broggi*** : *L'architettura all' esposizione universale di Parigi del 1878*, Milan, 1878. — ***Portaluppi*** : *Aedilitia*, tome I, Milan, 1925. — Mezzanotte (P.). Aedilitia de P., *Architettura e arti decorative*, mai 1925.

III. — SCULPTURE

1. GÉNÉRALITÉS

Chapu. *Exposition ... de 1878 à Paris, Rapport sur la sculpture*, Paris, 1884. — Montaiglon (A. de). Chapitre sur la sculpture dans : *Exposition de 1878, les Beaux-Arts* (voir la Partie I, paragraphe F). — Kaempfen. *Exposition de 1889, Groupe I, Classe 3, Sculpture et gravure en médailles, Rapport.* — Geffroy (G.). *La Vie artistique*, 7e série, *Souvenirs de l'Exposition de 1900*, Paris. ... — Bénédite (L.). *La sculpture*, dans *L'Art à l'Exposition de 1900*, sous la direction de M. Jules Comte, Paris, s. d.

2. OUVRAGES DE SCULPTEURS OU LES CONCERNANT

a) **Sculpteurs nés avant 1850**. — ***Barzaghi*** : Boito (C.). B. scultore, *Nuova antologia*, 1871. — ***Grandi*** : Levi (P.). *Due scultori, Giuseppe G. ed Ercole Rosa*, Rome, 1896. — Fontana. *G. G., la vita e l'opere*, Milan, s. d. — ***Monteverde*** : Bergerat (É.). *G. M.*, dans *Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, 1878. — ***Rosa*** : Sapori (F.). *R., scultore*, Turin, 1919. — Levi (P.). *Due scultori*; voir la rubrique « *Grandi* ». — ***Ferrari*** : Coll. La Leonardo, Ferrare, s. d. — ***Belli*** : Sapori (F.). *Luigi B., scultore*, Turin, 1919. — ***Amendola*** : Sapori (F.). *Giov. Battista A., scultore*, Turin, 1920.

b) **Sculpteurs nés entre 1850 et 1870**. — ***Gemito*** : Di Giacomo (J.). *Vincenzo G., la vita e l'opera*, Naples, 1905. — Ojetti (U). L'Arte de Vincenzo G., *Dedalo*, octobre 1924. — ***Jerace*** : Russo et Verdinois. *Il frontone della nuova università degli studii di Napoli, opera di Francesco J.*, Milan, 1918. — ***Trentacoste*** : Ojetti. *Ritratti*, t. I. — ***Biondi*** : Sapori (E.). *Ernesto B., scultore*, Turin, 1920. — ***Secchi*** : Beltrami (L.). *Luigi Secchi*, Bergame, s. d. — ***Bistolfi*** : *B.*, Coll. La Leonardo, Ferrare. — *Leonardo B.*, 50 tavole in fotografia, Milan. ... — Ojetti. *Ritratti*, t. I. — ***Calandra*** : Ricci (C.). *Davide C.*, ... — Ojetti. *Ritratti*. — ***Rosso*** : Soffici. *Il caso di Medardo R.*, Milan, 1919.

c) **Sculpteurs nés après 1870**. — ***Baroni*** : Il monumento ai mille di Eugenio B., *L'Eroica*, 1915. — Boroni (E.) *Il monumento al Fante*, Venise, 1926. — ***Dazzi*** : Guida (G.). *L'altare della patria e l'arte di Arturo D.*, Rome, 1911. — ***Pellini*** : Vicini. Un poema di uno scultore, dans *Arte e storia*, 1917. — ***Wildt*** (***A.***) : W. (A.)..., *L'arte del marmo*, Milan, 1922. — Articles de Bernasconi (U.). *Emporium*, 1917; Bisi. *Mondo*, 1919; Ciampelli. *Ardita*, 1919; Cozzani. *Eroica*, fascicules 70-72; Giolli (R.). *Vita d'arte*, 1914; Balestra (F.). *W.*, Milan, ... — ***Pina*** : Achelle (D.). *L'art, la sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo P.*, Sceaux, s. d. — Fugairon (P.). Sur un monument au Dante Alighieri du statuaire A. P., *Figaro artistique*, 1925. — ***Luppi*** : Ojetti. *Ritratti*. — ***Bugatti*** : Tiébault-Sisson. *Le Temps*, 5 juin 1920. — ***Pardo*** : Vito (P.). Coll. La Leonardo, Ferrare, 1922. — ***Andreotti*** : Ojetti. *Ritratti*, t. II. — ***Maraini*** : *Id.*, t. II.

C'est pour moi un agréable devoir de témoigner ma gratitude à mes amis italiens; M. Achille Bertini Calosso, directeur de la galerie Borghèse à Rome, qui a bien voulu lire ce chapitre en épreuves, m'a fourni une fois encore d'utiles précisions et son dévouement inlassable m'a valu d'intéressants éléments pour l'illustration de ce chapitre; l'aide de M. Mario Labò, architecte à Gênes, m'a été non moins profitable.

L'éditeur se joint à moi pour adresser de chaleureux remerciements aux directions respectives de la *Banca commerciale italiana* et des *Entreprises électriques Conti* qui nous ont communiqué les vues des intéressantes constructions élevées par M. Beltrami et M. Portaluppi; au fondeur parisien M. Hébrard, qui a mis à notre disposition les clichés d'après les sculptures de Bugatti en sa possession; enfin à MM. Marcello Piacentini, Ximenes et Selva, à qui nous devons les photographies des œuvres originales dont la reproduction illustre le texte de ce chapitre.

G. R.

CHAPITRE XV

LA PEINTURE EN ITALIE DE 1870 A NOS JOURS[1]

Les phases qui acheminent la peinture française de l'académisme au romantisme, puis du réalisme à l'impressionnisme et aux recherches les plus modernes, sont moins délimitées, et souvent même peu apparentes, dans la peinture italienne. Au moment où Rome est proclamée la capitale du royaume, et où se centralise, avec l'administration, l'existence officielle de l'art italien, c'est moins par l'enseignement, demeuré foncièrement classique, que par l'influence de quelques peintres un peu novateurs, que les progrès vont devenir sensibles. La routine académique demeure puissante jusqu'à la fin du siècle, et, si elle cède sur certains points, le bénéfice en est surtout dû aux influences étrangères.

Premiers essais modernes. Les peintres vénitiens. — Si nous retournons à Milan, nous y rencontrons, auprès du malheureux Faruffini (voir tome VIII, 1re partie, p. 215), un peintre charmant, méconnu, lui aussi, de ses contemporains, et dont les œuvres nous apparaissent aujourd'hui comme d'un précurseur, Tranquillo Cremona, né à Pavie le 10 avril 1837, mort à Milan le 10 juin 1878. Déjà conduit par l'exemple de Carnevali à la recherche des vibrations lumineuses, il rapporte d'un séjour de huit ans à Venise la séduction d'un métier tout moderne. Son *Mahomet* (1860), sa *Visite a la tombe de Juliette et de Roméo* (1862), son *Marco Polo chez le Grand Khan des Tartares* (1863) sont encore de la veine romantique, qu'il abandonnait, dès cette même année, pour la sentimentalité délicate de son *Fauconnier*. En 1870, la même grâce se retrouve, et sans mièvrerie, dans *Les deux Cousins* (fig. 425), qui marquent le sommet de son art; il y a une exagération musicale, un « tremolo » dangereux déjà, quelques années plus tard, dans *le Lierre*.

1. Par M. André Pératé.

A Venise, de la libération du joug autrichien sortit une brusque et joyeuse renaissance; et Giacomo Favretto (1849-1887) en fut le premier artisan. Ce peintre d'esprit délicat et de frêle santé, qui mourut jeune, sut renouer les gracieuses traditions d'autrefois, et faire vivre dans ses tableaux la Venise moderne, comme celle du siècle précédent s'était reconnue aux peintures de Longhi et de Guardi. Mais il réussit à voir d'un œil nouveau et à mettre en toile de façon originale les scènes aimables ou populaires de la cité des eaux; il n'ignore pas que les reflets de ces eaux paresseuses retiennent toute la fête des couleurs; et, s'il peint des barques sur un canal (*Rio della Maddalena*), il supprime délibérément le ciel, et coupe de son cadre la façade d'un palais, comme le feront bientôt un Whistler et un Monet; ou, s'il peint de galants promeneurs en costumes anciens devant les marches de Saint-Marc (*Le Liston en* 1700), il accordera plus d'espace aux dalles de la place qu'au portail de la vieille basilique. Ailleurs (*Le Modèle, Vandalisme, En attendant les mariés, La Souris*), il rappelle la grâce pimpante et papillotante de Mariano Fortuny, cet Espagnol transformé en Romain, dont l'influence sur l'art nouveau n'est pas à négliger. Et c'est à Fortuny encore que l'on songe, et à Fromentin, et peut-être à Ziem, devant les chatoyantes images d'un grand voyageur, le premier des orientalistes italiens, Alberto Pasini (1826-1897), qui passa avec la même virtuosité des canaux de Venise aux solitudes de l'Égypte et aux bazars de Constantinople, pour le grand plaisir d'une nombreuse clientèle plus spécialement parisienne.



Phot. Alinari.

Fig. 425. — Cremona : Les deux cousins.
(Galerie Nationale d'art moderne, Rome.)

L'année même de la mort de Favretto, en 1887, l'Exposition de Venise annonçait le triomphe de la jeune école à qui il avait ouvert la voie. Presque tous ceux qui devaient illustrer la peinture vénitienne de

nos jours étaient déjà là : Ettore Tito, né en 1859, imitateur hardi de la fougue de Tiepolo (fig. 426), qui tient dans l'art italien une place comparable à celle de Besnard en France, montrait un de ses premiers chefs-d'œuvre, le *Marché au poisson ;* Luigi Nono, né en 1850, et que son *Refugium peccatorum*, dès 1881, avait rendu célèbre, passait du paysage



Phot. comm. par M. Colasanti.

Fig. 426. — Ettore Tito : L'Italie héritière et gardienne des trésors maritimes de Venise, 1910.

poétique au tableau de genre et de sentiment, traité avec une entente parfaite de la nature et un métier d'une souplesse admirable ; Pietro Fragiacomo, né en 1856, se donnait tout à la vie de la lagune, dont il poursuivait, de jour et de nuit, le mystère ; Bartolommeo Bezzi, né en 1851, rivalisait avec Fragiacomo dans les mêmes recherches musicales ; Guglielmo Ciardi, né en 1856, offrait à son fils Giuseppe et à sa fille Emma des modèles dont ils savent continuer la délicatesse ; d'autres encore, Silvio Rotta, Angelo Dall'Oca, Alessandro Milesi,

Cesare Laurenti, Italico Brass, contribuent à assurer à la peinture vénitienne le caractère original et traditionnel à la fois qui sied à la ville où se célèbre perpétuellement la fête des couleurs.

Les « tachistes » florentins et leurs successeurs. — A Florence, vers 1848 ou 1850, on pouvait voir, dans un café de la via Larga, tout un groupe de jeunes artistes, auxquels se mêlaient parfois des étrangers, qui préparaient, par leurs libres et ambitieux propos plus encore que par leurs œuvres, une petite révolution. Leur première manifestation véhémente fut, en 1861, à l'Exposition de l'Académie, où treize d'entre eux refusèrent les récompenses, pour raison d'incompétence du jury. Ils prirent le nom de *macchiaiuoli*, c'est-à-dire « tachistes », ce qui devait correspondre un peu à l'impressionnisme français. La plupart, il est vrai, s'arrêtèrent en chemin. Déjà nous avons parlé de Stefano Ussi (t. VIII, 1re partie, p. 215), qui alla chercher la lumière au Maroc. Serafino de Tivoli (1820-1890), qui travailla à Londres et surtout à Paris, Odoardo Borrani (1834-1905), Vincenzo Cabianca (1827-1902), rival de Favretto dans ses peintures de Venise, d'une composition originale et vivante, Cristiano Banti (1824-1905) et Silvestro Lega (1826-1895), observateurs attentifs de la vie rustique, Giuseppe Abbati (1832-1868), Telemaco Signorini surtout (1835-1901), qui suivit à Paris le mouvement réaliste et sut habilement s'en inspirer (*Les folles à San Bonifazio*, Galerie d'art moderne de Venise, *Hors de Porta Adriana à Ravenne*, Galerie Nationale de Rome), enfin Giovanni Fattori (1825-1908), très beau peintre de portraits, aussi bien que de sujets militaires et de paysages toscans et romains, furent les principaux représentants de ce groupe, où apparurent un moment les Napolitains Celentano et Altamura, et le plus grand de tous, Morelli.

Ils accueillirent aussi avec amitié le bolonais Luigi Serra (1846-1888), dessinateur acharné, qui mourut avant d'avoir acquis un métier de peintre vraiment personnel, et digne de ses heureux dons. Sa *Vision d'Assise* — la Vierge sortant d'un buisson de lis entre saint Bonaventure et saint François (Galerie Nationale de Rome) — et son *Irnerius commentant le Digeste* (plafond de la salle du Conseil Provincial de Bologne) le montrent encore très docile aux leçons des maîtres du Quattrocento; mais son tableau des *Coronari à Rome*, composé en largeur à la manière de Favretto, est d'une observation et d'une mise en toile parfaites.

Giovanni Boldini a beau être né à Ferrare, il appartient à Paris, dont il est un fils d'adoption, par sa vie, ses succès, l'esprit aigu et le haut goût de ses portraits mondains (fig. 427).

Il convient encore de citer, parmi les bons peintres de figures et d'anecdotes, Arturo Faldi, Egisto Ferroni, Angiolo Tommasi, Tito

Lessi, Vittorio-Matteo Corcos, Galileo Chini, Paride Bascucci. Adolfo de Carolis est connu surtout par des compositions de dessins et de fresques qui rappellent l'inspiration des préraphaélites anglais, de Burne-Jones à Walter Crane.

Une habile et gracieuse école de paysagistes toscans se continue avec Francesco Gnoli, Niccolò Cannicci, Angiolo Torchi, et surtout Plinio Nomellini, né en 1866, qui applique les procédés divisionnistes aux jeux de sa fantaisie exubérante. Mario Puccini (1869-1920), paysagiste délicat, n'a été révélé aux amateurs qu'après sa mort, en 1922, à l'Exposition Internationale de Venise.



Phot. Bulloz

Fig. 427. — Boldini : Portrait de Madame Ch. M. (Musée du Luxembourg, Paris.)

Peintres romains. — Le romantisme s'attarde aux bords du Tibre. Les Romains Cesare Mariani (1826-1901), Guglielmo de Sanctis (1829-1911), Francesco Jacovacci (1854-1894) appartiennent encore, par leur âge et leurs tendances, à la vieille école. Lodovico Seitz (1844-1908), de famille allemande, fut élevé par son père dans la tradition mystique des Nazaréens et le culte du Quattrocento; conservateur des peintures du Vatican, c'est à lui que Léon XIII confia la décoration de la Galerie des Candélabres et la restauration de l'appartement Borgia.

Giovanni Muzzioli, de Modène (1854-1894), fut à Rome l'élève de Podesti et de Coghetti; ses tableaux d'une archéologie élégante évoquent, s'ils ne l'égalent pas entièrement, la virtuosité d'un Alma Tadema (*Le Temple de Bacchus*, 1881, les *Funérailles de Britannicus*, 1888). Cesare Maccari, siennois (1840-1911), est classique comme un Gérôme, mais plus robuste, dans ses grandes fresques du Palais du Sénat de Rome (*Attilius Regulus*, *Cicéron*, *Papirius Cursor*, *Appius Claudius*, fig. 428, etc.), plus hardi peut-être dans ses compositions d'histoire contemporaine (au Palais Public de Sienne); Pio Joris, romain (1843-1921), nous ramène à Fortuny et à la légion de ses imitateurs italiens; Antonio Mancini, sicilien de naissance (Acireale, 1852), romain d'adoption, se fait appré-

cier par des tableaux de coloris éclatant, *Aime le prochain comme toi-même*, *Les Fils de l'ouvrier* (Naples, 1877), *La Servante vêtue en maîtresse* (Rome, 1885), *Le Modèle peintre* (Turin, 1884), et porte sa recherche d'une matière robuste et lumineuse dans les portraits qui, à l'étranger surtout, en France, en Angleterre, aux Pays-Bas, lui valent pour un temps la célébrité d'un Carolus Duran ou d'un Sargent. Nino Costa (1826-1903), plus indépendant, conquis au préraphaélisme par Böcklin et Leighton, paysagiste surtout et critique redouté, fut le chef d'un groupe de jeunes peintres qui prit pour devise : « *In arte libertas* ». Le plus brillant repré-



Phot Alinari.

FIG. 428. — Maccari : Appius Claudius.
(Palais du Sénat, Rome.)

sentant du groupe et l'un des peintres les plus renommés aujourd'hui est Giulio Aristide Sartorio, né en 1861, qui s'initia en Angleterre à la poétique des préraphaélites, et en compliqua peut-être à l'excès des conceptions d'une allure décorative puissante (*Les Fils de Caïn*, 1889, *La Gorgone et les Héros*, *La Diane d'Éphèse*, 1897, Galerie Nationale de Rome); il a orné d'une frise considérable la salle du Parlement romain.

La mort prématurée d'Armando Spadini (1883-1925) a mis en deuil une partie de la jeune école romaine, sur laquelle il exerçait une très grande et bienfaisante influence. Né à Florence, où il reçut, à l'Institut des Beaux-Arts, les leçons d'Adolfo de Carolis, il obtint, au concours de 1910, la pension nationale, et fut envoyé à Rome, où il fit sa carrière. Ses belles études de nus, surtout les délicates maternités et les figures d'enfants dont il trouvait, sans se lasser, les modèles dans sa famille, les

âpres fantaisies de ses dessins de la guerre (que, déjà malade, il ne put observer de près) furent, en 1924, une révélation pour les visiteurs de l'Exposition de Venise. Il ne put achever, au début de 1925, son propre portrait, destiné à la Galerie des Offices, mais, parmi ses grandes compositions, *Le Retour de Tobie* et surtout le *Moïse sauvé des eaux*, dont le sujet le préoccupa pendant quinze années sans qu'il en ait pu donner la version définitive (fig. 429), permettent de le comparer à Morelli dans



Phot. comm. par M. Colasanti

FIG. 429. — Spadini : Esquisse pour un Moïse sauvé des eaux.
(Collection Fiano, Rome.)

l'interprétation de la Bible. Spadini n'a point le souci du décor historique; il transpose, à l'exemple du grand Véronèse, ses personnages dans la vie moderne, et ne songe qu'à traduire cette vie avec le réalisme d'un Degas et la passion ardente d'un Renoir.

DOMENICO MORELLI ET L'ÉCOLE NAPOLITAINE. — A Naples, tandis que, durant la première moitié du siècle, l'Académie Royale, sous la direction du vénérable Costanzo Angelini, puis de Camillo Guerra, et par les leçons de Gabriele Smargiassi, imposant à ses fidèles la convention, affadissait la peinture de portrait, d'histoire ou de paysage, discrètement, peu à peu, des artistes isolés, qui aimaient la nature et leur patrie,

se rencontraient, se groupaient, cherchaient des voies meilleures. Giuseppe Bonolis savait mieux écrire et parler que peindre; mais autour de lui se formait une petite école de paysagistes, l'école du Pausilippe, par qui les peintres napolitains commencèrent à connaître la vérité.

Le premier de ces bons paysagistes fut Giacinto Gigante (1805-1876), surtout aquarelliste, dessinateur et graveur. Achille Vertumni (1826-1894), d'abord peintre d'histoire, alla s'établir à Rome en 1855, et se donna tout à traduire l'immense mélancolie de la Campagne et des ruines. Mais voici que commence un beau roman champêtre. Trois jeunes paysans, trois frères, quittent le même jour la ferme où ils sont nés, pour s'en aller peindre; de deux d'entre eux nous n'avons rien à dire; du troisième le nom vivra dans l'art italien. Filippo Palizzi, né à Vasto (1818-1899), est un poète charmant de l'herbe, des fleurs, des enfants et des bêtes, surtout des bêtes. Un confrère jaloux lui reprochait d'en rendre le poil, et d'oublier les os; cependant on s'attarde avec une joie profonde dans la salle de la Galerie Nationale de Rome où sont rassemblées ses études. Rien n'est plus spirituellement et finement observé que ces mouvements ingénus, ces coups d'œil vifs et humides, cette attente soumise et prête à bondir de l'animal qui regarde son maître. Palizzi, dont l'influence fut grande, eut par moments de hautes ambitions; il peignit pour la Villa royale de Capodimonte *Les Animaux sortant de l'Arche*; on le trouve mieux à sa mesure dans une *Rentrée au bercail*, dans l'image d'un *Veau qui boit* ou *qui broute*, et dans ses délicieuses études d'ânes.

Domenico Morelli (1823-1901) a joué dans l'histoire de l'art italien moderne un rôle de premier rang. Non qu'il ait été à proprement parler un novateur; s'il réagit contre l'enseignement académique, ce n'est point par la recherche d'un métier nouveau, ni par l'ampleur de compositions décoratives qui ressuscitent la grande tradition si lamentablement affaiblie et dégénérée; mais son œuvre a exactement répondu à un certain programme idéal qui, sans être absolument précis, était proposé aux artistes par une clientèle plus large et désormais unanime; après 1870, l'Italie demandait un art national : Morelli fut, pour un temps, l'artiste national de l'Italie.

Né à Naples, après des débuts rendus difficiles par une grande pauvreté, il demeura d'abord assez empêtré dans l'enseignement classique (donné, de façon d'ailleurs très érudite, par le peintre Camillo Guerra), dont l'étude des vieux maîtres et les conseils du grand historien Pasquale Villari, son ami d'enfance et son futur beau-frère, devaient peu à peu l'affranchir. Il connut à Rome, en 1847, les derniers « Puristes » ou « Nazaréens », l'école à son déclin de l'Allemand Overbeck; en 1848, il prit part au soulèvement populaire contre les Bourbons, et faillit être fusillé; puis il commença à se faire connaître par des tableaux où l'on

cherchait des allusions voilées à la persécution politique : *Néophyte chrétien au tombeau d'un martyr dans les Catacombes*, *Deux martyrs chrétiens condamnés au supplice*; un peu plus tard, en 1855, il peignait, dans le même esprit, ses *Iconoclastes*, qui eurent un grand succès.

Puis il voyage; il visite l'Allemagne, les Pays-Pas, Paris et Londres; en 1856, il séjourne à Venise. Il a observé, étudié; son intelligence s'est ouverte, son métier s'est mûri. Tiepolo exerce sur lui une influence où se mêlent les souvenirs de la peinture française contemporaine, admirée



Phot. Alinari.

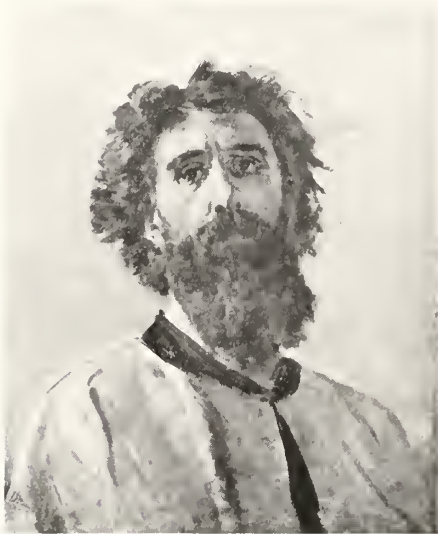
Fig. 430. — Morelli : Le comte Lara.
(Galerie Nationale d'art moderne, Rome.)

à l'Exposition Universelle de Paris; mais déjà les grands Napolitains du XVIIe siècle lui ont enseigné les ombres profondes et transparentes, et le dessin des figures par la lumière.

Il appartient encore au romantisme par les premiers tableaux où il se montre vraiment maître de sa technique : son *Comte de Lara* (1861), avec la délicate figure du page debout auprès du maître plongé en une méditation funèbre, résume ingénieusement tout le mystère du beau poème de Byron (fig. 430); *Les Fugitifs d'Aquilée* évoquent, la même année, la pensée douloureuse des terres pour longtemps encore séparées de la mère-patrie; l'œuvre, éloquente et simple, impose au souvenir la grandeur de son paysage d'eau et de ciel. En 1864, *Le Tasse lisant son poème*

devant Éléonore d'Este semble d'une composition plus facile et presque banale dans l'habileté extrême du rendu des étoffes; le maître a quarante ans, et son portrait, aujourd'hui exposé aux Uffizi de Florence, rend avec une belle énergie, à peine théâtrale, toute son ardeur passionnée et sa séduction (fig. 451). Les deux tableaux shakespeariens du *Roi Lear*, en 1873 et 1874, sont pourtant d'assez pauvres choses, d'une émotion toute extérieure.

La véritable originalité de Morelli n'est point là, et la raison de l'influence de son œuvre pendant plus de trente ans sur les jeunes peintres italiens s'explique par le choix des sujets plus encore peut-être que par l'autorité du professeur. Morelli, à partir de 1870, devient un peintre de tableaux religieux, dont il cherche surtout l'inspiration dans l'Évangile; mais il a rompu nettement avec la grande tradition pieuse de ses illustres prédécesseurs; son Évangile est celui de Renan; il le traduit en réaliste uniquement soucieux du pittoresque de la plus haute tragédie humaine. *L'Assomption* qu'il avait peinte en 1869 au plafond de la chapelle du Palais Royal de Naples n'est, malgré ses audaces assez heureuses de coloris, qu'une réminiscence médiocre des envolées théâtrales mais si aériennes de Tiepolo; *Les Maries au Calvaire* (1870, musée de San Martino, à Naples) et la *Déposition de la Croix* (1872, Galerie Nationale de Rome, fig. 452), doivent autant leur puissance d'émotion à la grandeur d'un paysage désolé qu'à la vérité hardie et simple des figures. *Jésus raillé*, *La Fille de Jaïre*, *Jésus guérissant les possédés* (1875 et 1876) n'ont déjà plus cette force d'expression, la virtuosité y brille et l'emporte; nous nous souvenons de l'étincelant Fortuny, qui vient de traverser Naples en conquérant. C'est l'esprit de Fortuny qui persiste encore dans des compositions célèbres comme les deux *Tentations de saint Antoine*, de 1878, où Morelli, au sommet de son art, a rassemblé à plaisir toutes ses habiletés.



Phot. Alinari.

Fig. 451. — Morelli : Portrait de l'artiste.

(Musée des Offices, Florence.)

Il reste fidèle à cet Orient qu'il a si fidèlement rendu sans l'avoir jamais visité, dans les tableaux peints de 1882 à 1886, *La Prière dans le désert*, *La Prière de Mahomet*, *Jésus tenté*, *Jésus servi par les anges*; et le *Judas repenti*, qu'il terminait presque à la veille de sa mort (1900, Galerie

Nationale de Rome), témoigne une dernière fois de ces dons d'improvisation apparente, reposant sur une connaissance approfondie de toutes les ressources du métier, grâce à laquelle ce représentant exemplaire de la peinture moderne a passé de l'art classique de ses débuts au réalisme de sa maturité et à l'impressionnisme de sa vieillesse, sans jamais perdre une personnalité toujours reconnaissable et profondément intéressante.

Auprès de Morelli, Saverio Altamura (1826-1897), grand patriote, n'est qu'un peintre retardataire. Bernardo Celentano (1835-1863), admirablement doué, a laissé, malgré une mort prématurée, de belles compositions à demi romantiques, un *Benvenuto Cellini* (1857), un *Dante* (1862), un *Tasse* (1863), où l'histoire se colore des feux de la poésie. Les dures épreuves de l'existence de Gioacchino Toma (1838-1891), persécuté par la police des Bourbons, et qui faillit être fusillé en 1859, se devinent au choix de ses peintures tristes et douces, qui reflètent surtout la mélancolie de l'hôpital, du couvent ou de la prison. Camillo Miola, Giuseppe Boschetto sont de bons élèves de Morelli; Edoardo Dalbono (1841-1915), élève de Morelli et de Palizzi, rappelle surtout Fortuny par sa brillante préciosité (*La Légende des Sirènes*, 1874; *Paysages napolitains*, *Nuages d'automne*, *La Brume rose*, *Le Vœu à la Madone du Carmine*, *Nuit sereine*, 1880; *La Bénédiction dans les rues de Naples*, etc...); Giuseppe de Nittis (1846-1884) abandonne Naples pour Paris, où son art séduisant, de réalisme anecdotique et mondain, lui vaut les plus grands succès, tout en demeurant un peu superficiel auprès du métier puissant et sûr d'un Manet ou d'un Degas.



Phot. Alinari.

FIG. 432. — Morelli : Déposition de la Croix.
(Galerie Nationale d'art moderne, Rome.)

Paolo Vetri, sicilien, né en 1855, continue encore l'art de Morelli dans les fresques dont il décore des églises et des palais à Naples et dans l'Italie méridionale. Michele Cammarano, Francesco Mancini, Gaetano Esposito, Vincenzo Caprile, Lionello Balestrieri sont peut-être les plus notables parmi la troupe nombreuse et brillante des élèves et imitateurs du grand maître napolitain. Le Sicilien Francesco Lojacono, né en 1841, se rattache plus directement à Palizzi.

Deux grands artistes isolés sont la gloire de l'Abruzze. Teofilo Patini, de Castel di Sangro (1840-1906), est un peintre populaire, qui fait de son art une prédication sociale. Francesco Paolo Michetti, né en 1851 à Tocco Casauria, élève révolutionnaire de la vieille Académie napolitaine, se fait connaître brusquement en 1877 par une vaste toile étince-



Phot. Alinari.

Fig. 455. — Michetti : Le Vœu.
(Galerie Nationale d'art moderne, Rome.)

lante, la *Bénédiction du Corpus Domini à Chieti* ; en 1880, il expose à Turin *Le Dimanche des Rameaux* et d'autres peintures où se traduisent en images saisissantes les paysages, les décors et les mœurs d'une contrée que les romans de son illustre compatriote et ami, Gabriele d'Annunzio, révèlent en même temps au monde. *Le Vœu*, de 1885, que conserve la Galerie Nationale de Rome, est une immense toile, brillante et papillotante, où l'exaltation religieuse et son tumulte sont rendus avec la plus prodigieuse habileté (fig. 455). Puis il abandonne cette manière impressionniste, pour exécuter plus largement, à la détrempe, des tableaux comme *La Fille de Jorio*, d'après le drame de d'Annunzio (1895, Pinacothèque de Berlin), *Les Estropiés*, *Les Serpents* (Exposition Universelle de Paris de 1900), qui ont le grave défaut de n'être que de pittoresques illustrations en des dimensions trop vastes.

Peintres lombards et piémontais. Segantini. — Peu à peu, la vision poétique des peintres s'élargissait. L'Italie nouvelle n'avait pas son école

de Barbizon ; mais la saine beauté des champs commençait à lutter contre les décors pompeux, la vanité des allégories et le mesquin des anecdotes. Il restait à l'art de s'élever plus haut sur les degrés de la nature, et la Lombardie, plus proche de la montagne, allait bientôt connaître ces attraits inédits. Peut-être le changement d'idéal n'est-il pas très apparent encore dans les tableaux du maître qui, après Tranquillo Cremona, tint la tête de l'école lombarde. Mosè Bianchi, de Monza (1840-1904), montrait, dès 1867, à l'Exposition de Paris, avec sa *Leçon de violon*, les qualités de grâce et d'esprit qui rapprochent ses débuts de l'art de Domenico Induno ; onze ans plus tard, à Paris encore, sa *Procession* témoignait d'un métier plus assuré et plus personnel, et sa *Lagune sous la bourrasque* le classait parmi les grands paysagistes. Ses tableaux vénitiens, le *Canal de Chioggia*, de 1884, les *Barques de charbon à Chioggia*, de 1894 (Galerie Nationale de Rome), sont dignes d'être rapprochés des meilleurs ouvrages hollandais contemporains.

Niccolò Barabino, de Sampierdarena (1832-1891), élève du Génois Giuseppe Isola, est l'auteur de la célèbre Madone *Quasi oliva speciosa in campis*, exposée à Venise en 1887 et reproduite inlassablement par l'imagerie dévote ; c'est d'un art bien superficiel, comme la plupart des fresques et des tableaux dont cet artiste fécond peupla les églises et les palais de la Ligurie (*Gênes recevant l'hommage des colonies*, plafond du Municipe de Gênes; *L'Histoire*, *La Navigation*, *La Bienfaisance*, fresques dans le même palais).

En 1882 mourait à Turin, après une vie toute de travail, un peintre qui, dans l'école du paysage, fut à certains égards un précurseur. Antonio Fontanesi, né en 1818 à Reggio Emilia, combattit pour la liberté de l'Italie, et dut se réfugier à Genève, où il se lia avec Daubigny, et connut Corot et Troyon, auprès desquels il exposa à Paris. Aux influences de ces maîtres il joignit, après 1865, celles de Constable et de Turner, qu'il alla étudier à Londres. Professeur à Lucques, envoyé, sur sa demande, au Japon, il revint se fixer à Turin, où il réunit, en 1880, ses œuvres principales, sans que la critique, qui devait le découvrir vingt ans après sa mort, se montrât favorable à son beau et lumineux talent.

Filippo Carcano, de Milan (1840-1914), élève d'Hayez, passa de la peinture d'histoire, sans s'y attarder longuement, au paysage, qu'il interpréta selon les sages préceptes des premiers impressionnistes. Il exposait à Naples, en 1877, une *Matinée sur le lac Majeur* ; à Turin, en 1879, *Première neige en montagne* ; à Milan, en 1883, le *Quai des Esclavons* ; à Turin, en 1884, *Au Pâturage*, et de belles *Études de Pompéi* ; à Venise, en 1887, la *Campagne d'Asiago* ; à Paris, en 1889, le *Lac d'Iseo*, la *Montagne*.

Lorenzo Delleani, de Biella (1840-1908), débuta, lui aussi, par la peinture d'histoire conçue dans le genre pompeux (son *Vainqueur de*

Lépante fut très apprécié au Salon de Paris, en 1874), puis il passa aux sujets modernes dans le goût de Favretto (*Rayons et ombres*, *La Promenade du Lungarno*), et, à partir de 1881, au grand paysage (*Ermitage*, *Lever de lune*, *Élévation*, *Haut plateau de Biella*, *Manteau d'hiver*, *Mort de l'automne*, etc...). Il est, en Italie, le premier peintre de la montagne, dont il rend avec justesse et simplicité les espaces ensoleillés et la riche verdure.

Cependant, l'impressionnisme français s'était transformé, et son action à distance fut sensible. Ce fut un marchand de tableaux milanais, grand voyageur et critique d'art, peintre même fort curieux et savant, Vittore Grubicy, qui rapporta de Paris la pratique du divisionnisme. L'art d'un maître admirable, dont la place est unique dans l'histoire de la peinture italienne moderne, Segantini, reçut des procédés nouveaux un regain de force et de splendeur.

La vie de Giovanni Segantini, comme sa peinture, rappelle par plus d'un côté celle de Millet. Né en 1858 dans la petite ville, alors autrichienne, d'Arco, près du lac de Garde, orphelin de mère, abandonné par son père, après une enfance solitaire et triste, il obéit à une vocation impérieuse et réussit à suivre les cours du soir à la Brera de Milan. Agé de vingt et un ans, son premier gain le décide à l'indépendance, et le voilà qui essaie de vivre en vendant des dessins et des peintures d'une correction incertaine, mais où perce déjà une poésie singulière. Il se lie avec Grubicy, qui l'encourage; il se marie en 1880, et s'installe à Pusiano, dans la Brianza, dont les grandes et lumineuses prairies s'allongent jusqu'à la muraille neigeuse des Alpes du Tyrol. C'est là qu'il commence, avec un métier encore un peu timide et lourd, à traduire la vie rustique et ses « Idylles » (*Le Baiser à la fontaine*, *Les Deux mères*, *Scène de famille*, *le Berceau vide*, *Pastorale*, etc...). L'*Ave Maria*, de 1882, sa première œuvre vraiment personnelle, fut refusé par le jury de Milan, mais obtint, la même année, une médaille d'or au Salon d'Amsterdam. La conception en est toute différente de celle de l'*Angélus* de Millet. Un passeur dans sa barque fait traverser le lac à la bergère et à ses moutons; la femme serre dans ses bras son enfant; sur la rive, à l'horizon, un clocher dresse sa fine pointe dans le ciel crépusculaire, dont l'or se reflète à la surface des eaux. Une douceur musicale et grave émane de ce poème si simplement et sagement peint.

Les œuvres qui vont suivre, l'*Ave Maria dans les montagnes*, de 1883, *La Tonte des moutons*, de 1884, sont plus directement apparentées à Millet; mais voici que l'attrait de la montagne entraîne le peintre plus loin et plus haut, à Caglio Valassina, d'où il rapporte son premier chef-d'œuvre, *La Barre* (*Alla Stanga*, Galerie Nationale de Rome, fig. 434). La barre, c'est la traverse de bois à laquelle sont attachées les vaches, dans la grande



Phot. Alinari.

FIG. 454. — SEGANTINI : ALLA STANGA.

(Galerie Nationale d'art moderne, Rome.)

plaine verte que termine la première ondulation des montagnes; on sent l'air libre et pur qui se joue, avec la lumière, autour de la robe des animaux, et rien n'égale la sincérité de cette vie et le calme de cette immensité.

En 1886, il monte encore, pour s'arrêter à Savognino, où il se fixe avec sa famille. Il est désormais maître de sa vision, et de son génie; il ouvre à l'art un domaine nouveau, où l'air vivifiant rafraîchit la pensée, où la voix de la nature parle seule dans le grand silence de la montagne. Des lacs luisent comme des yeux d'azur, dans la douce toison des prairies, et ces espaces où règne une lumière divine n'ont pour limite que les crêtes neigeuses pareilles à ún diadème d'argent. Pour rendre cette poésie inconnue jusqu'alors, le peintre se fait un métier nouveau : son divisionnisme procède par de menues stries, des filaments de couleur parallèles et presque imperceptibles, qui luisent comme l'outremer sur le fond d'or des primitifs.

Ce royaume de la lumière et du silence a son peuple rustique et simple, dont les occupations journalières sont pieusement rendues par leur peintre. Sur le plateau à l'extrémité duquel le petit village se blottit au pied des monts, voici les *Chevaux au labour* (Pinacothèque de Munich), *L'Attelage des vaches*, la bergère et son troupeau sous la lumière de *Midi*, le *Crépuscule*, l'admirable *Pâturage alpestre* (fig. 455), le *Retour à l'étable*, *La Bergerie*, le *Soir d'hiver*, avec sa neige épaisse d'où s'élance la flèche de l'église, la *Bergère qui tricote au soleil*, puis la vie des chalets, la *Fenaison*, le *Nouveau printemps*, et la scène poignante du *Retour au pays natal*, le cercueil ramené sur un char avec la femme et l'enfant en deuil.

Ces magnifiques sujets de la vie de la montagne, d'où la poésie jaillit spontanément comme une source du rocher, auraient dû suffire à l'artiste; malheureusement Segantini voulut les dépasser, et incarner cette poésie en des figures symboliques; et là où nous avions eu la joie de voir ses jeunes paysannes, avec leurs chèvres et leurs brebis, nous avons la surprise de rencontrer une femme aux longs cheveux flottants, qui berce un enfant sur les branches d'un arbre — c'est *L'Ange de la vie*, — ou une pauvre créature à demi nue suspendue par ses cheveux à ce même arbre au-dessus de la neige, tandis que d'autres dans le lointain subissent le même supplice — ce sont *Les Mauvaises Mères*; ailleurs c'est *L'Amour à la source de la vie*, ou encore *La Source du Mal*. Comme il est mieux lui-même quand il se contente de peindre un buisson de rhododendrons fleuris au bord d'un ruisseau des Alpes!

Mais son ambition rêvait d'un nouveau triomphe. Montant toujours plus haut, il s'était transporté en 1894 à la Maloja, au cœur de l'Engadine; enfin il s'était fait construire une cabane au sommet du Schafberg, à trois mille mètres, voulant y prendre un suprême essor; il y succomba

brusquement, en pleine force, le 28 septembre 1899, laissant inachevé le solennel triptyque où il résumait, du matin au soir, de l'enfance à la mort, la vie de ses chères Alpes.

Plus inquiet et moins grand que Segantini, Gaetano Previati (1852-1920) porte à l'excès les procédés divisionnistes, d'où il tire des moyens d'expression poussés à l'immatériel. Ses premières compositions historiques et décoratives sont vides et prétentieuses comme celles, à Vienne, d'un Makart; puis son métier change avec son idéal, et, de sa *Maternité* ou de sa *Madone des lis* aux tableaux de la vie du Christ, il se donne tout entier, avec une exaltation de visionnaire, à une peinture religieuse où la



Fig. 455. — Segantini : Pâturage alpestre.

couleur se spiritualise jusqu'à n'être plus qu'un seul ton de lumière.

Eugenio Gignous (1855-1907), élève de Cremona, Giuseppe Carozzi, né en 1864, Lodovico Cavaleri, né en 1867, Uberto Dall'Orto, Francesco Filippini, Giuseppe Mentessi, Angelo Morbelli (que l'on a pu justement rapprocher du peintre anglais Herkomer), Pietro Chiesa, tous d'école lombarde, et les Piémontais Marco Calderini, né en 1850, Giuseppe Pellizza (1868-1907), imitateur outré de Segantini, Alberto Falchetti, Giacomo Grosso, surtout portraitiste, Vittorio Cavalleri, surtout paysagiste, nés l'un et l'autre en 1860, Andrea Tavernier, né en 1858, et conquis à l'Alpe sur le tard, mériteraient, eux aussi, de brèves notices, pour avoir, comme les peintres de Venise, donné à leur pays le meilleur de leur art, et glorifié d'une poésie plus rude les hautes régions de l'Italie.

« *In arte libertas* », la devise que Nino Costa donnait à son groupe de

jeunes peintres romains est devenue le signe de ralliement de l'art nouveau. La guerre a relâché, sinon rompu, en Italie comme ailleurs, les liens souvent artificiels qui maintenaient l'art national dans les voies connues; une jeunesse impatiente a cru se libérer par l'anarchie d'un passé trop glorieux et trop lourd. On a vu des peintres excellemment doués, comme le pauvre Amedeo Modigliani (1884-1920), chercher le succès dans une déformation presque caricaturale de figures d'ailleurs rendues avec un sens parfait du décor; les cubistes et les « fauves » ont sévi de l'un et de l'autre côté des Alpes; et l'Italie est même allée plus loin, en inventant le « futurisme ». Mais la très heureuse institution permanente d'une Exposition Internationale à Venise, qui permet à l'art italien, depuis 1895, de se confronter, tous les deux ans, avec des représentants choisis des arts étrangers (Rome a aussi adopté le principe des grandes Expositions biennales), doit contribuer à maintenir ou à rétablir une tradition, mieux que partout ailleurs indispensable à la patrie de Giotto, de Raphaël et de Véronèse. Il importait, en achevant de suivre à travers les siècles une histoire magnifique, de n'esquisser une brève revue de l'art des vivants que dans la mesure où il se rattache, autant qu'il est possible, à l'art des grands morts.

BIBLIOGRAPHIE

Voir les ouvrages cités au chap. v du tome VIII, 1re partie. Ajouter : FRANCESCO SAPORI. La Peinture italienne dans la seconde moitié du XIXe siècle (*Revue de l'art ancien et moderne*, janvier-avril 1925); Il pittore Luigi Serra (*Nuova Antologia*, 1er janvier 1922). — LÉONCE BÉNÉDITE. *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Introduction générale. Beaux-Arts*, Paris, 1904. — POMPLO MOLMENTI. *Giacomo Favretto*, Rome, Malcotti, 1895. — GUIDO MARANGONI. *Mosè Bianchi*, Bergame, 1922. — D. MORELLI et E. DALBONO. *La Scuola napoletana di pittura nel secolo XIX*, Bari, Laterza, 1915. — SALVATORE DI GIACOMO. *Domenico Morelli pittore*, Rome, Roux et Viarengo, 1905. — ACHILLE BERTINI-CALOSSO. *Domenico Morelli* (Extrait des *Etudes Italiennes*, Paris, Ern. Leroux, 1924). — ROBERT DE LA SIZERANNE. In memoriam. Giovanni Segantini, le Peintre de l'Engadine (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. VI, 1899, p. 555 sqq.). — MARCEL MONTANDON. *Segantini*, Bielefeld et Leipzig, Velhagen et Klasing, 1904. — PRIMO LEVI. Teofilo Patini (*Nuova Antologia*, 16 janvier 1907). — UGO OJETTI. Ritratti dipinti da Giovanni Fattori (*Dedalo*, 1925-1926, p. 255 sqq.). — EMILIO CECCHI. Odoardo Borrani (*Dedalo*, 1925-1926, p. 658 sqq.). — C. E. OPPO. Il pittore Armando Spadini (*Dedalo*, 1921-1922, p. 555 sqq.). — ARDUINO COLASANTI. *La Galleria Nazionale d'arte moderna in Roma* (Catalogue avec notices des peintres). — VITTORIO PICA. *La Galleria d'arte moderna di Venezia*, Bergame. — Catalogues des Expositions Internationales d'art de Venise, de 1895 à 1924.

Je dois à la bienveillance de M. Colasanti, Directeur Géneral des Beaux-Arts d'Italie, la communication, en épreuves, d'un important travail qu'il vient de consacrer au peintre Armando Spadini, et qui m'a permis de donner à ce maître, tout récemment disparu, la place qu'il mérite à la tête de la jeune école. Enfin je ne saurais trop remercier M. Bertini-Calosso, Directeur de la Galerie Borghèse de Rome, pour l'aide précieuse que j'ai reçue de son amitié dans la revision de ce dernier chapitre.

CHAPITRE XVI

L'ART EN ALLEMAGNE ET EN AUTRICHE DE 1850 A NOS JOURS[1]

Malgré la renommée européenne de quelques grands pontifes de l'art officiel, tels que le sculpteur Rauch et le peintre Cornelius, malgré le talent plus modeste, mais aussi plus savoureux des petits maîtres provinciaux révélés par la Centennale berlinoise de 1906 : Friedrich et Spitzweg, Schwind et Waldmüller, l'art allemand de la première moitié du XIX[e] siècle n'était en somme que le parent pauvre de l'art français.

A partir de 1850, l'écart qui séparait dans le domaine artistique les deux principales nations du continent européen tend à diminuer, et l'on voit surgir en Allemagne de vigoureuses personnalités qui, bien qu'elles doivent beaucoup aux maîtres du réalisme et de l'impressionnisme français, notamment à Courbet et à Manet, incarnent et expriment avec force l'idéal de leur pays et de leur race.

Dans l'évolution si discontinue de l'art allemand où, à la différence de l'art français, les élans sont courts et suivis de chutes profondes, la période qui a produit Feuerbach et Marées, Menzel et Leibl, Klinger et Liebermann marque assurément, après l'ère glorieuse de Grünewald, Dürer et Holbein, un point d'apogée.

ARCHITECTURE

Parmi les noms que nous venons de citer, il n'y a aucun architecte : c'est que, pas plus qu'en France, l'architecture ne peut être considérée

1. Par M. Louis Réau.

en Allemagne comme l'art dominant. Il semble qu'elle ait plus de peine à se transformer et à s'adapter à la vie moderne que les autres arts plastiques, plus mobiles et moins chargés de matière.

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, elle reste empêtrée dans un éclectisme indécis, passant d'un modèle à l'autre sans réussir à s'affranchir de la tyrannie du passé. Le gothique, la Renaissance sous ses différentes formes : italienne, française, germanique, le style baroque obsèdent tour à tour les architectes, selon qu'ils cherchent à exprimer l'élan mystique ou la pompe ostentatoire du nouvel Empire Allemand.

Les meilleurs d'entre eux se rendent compte de l'indigence de ces



Phot. Stoedtner. Avec permission de Amsler et Ruthardt

Fig. 456. — Gottfried Semper : Le Musée de Dresde.

pastiches et la déplorent sans avoir la force d'y remédier. C'est ainsi que, dans son célèbre ouvrage sur *Le style*, publié en 1860, Gottfried Semper, dont le goût s'était formé à l'école de trois architectes d'origine allemande fixés à Paris : Gau, Hittorff et Zanth, fulmine contre la manie d'imitation de l'architecture de son temps, qui est, déclare-t-il, en train de faire faillite, faute de savoir s'adapter aux besoins des temps nouveaux.

« Nos villes, dit-il, sont des mosaïques d'édifices de tous les pays et de toutes les époques, tant et si bien qu'à la fin nous ne saurons plus à quel siècle nous appartenons. »

Le malheur est qu'il n'applique pas son propre programme : le *Musée* qu'il construit à Dresde est certes très différent du musée à l'antique que Schinkel avait édifié à Berlin vingt ans auparavant ; mais

il n'est pas plus original ; c'est un palais florentin du Cinquecento transporté sur les bords de l'Elbe.

Compromis dans le mouvement révolutionnaire de 1848, Gottfried Semper dut se réfugier à l'étranger, et il transplanta son style favori en Angleterre, où il dessina les plans du musée de South-Kensington, en Suisse, où il enseigna longtemps au Polytechnicum de Zurich, et enfin en Autriche, où il fut appelé, vers la fin de sa vie, à diriger les travaux du château impérial, du Burgtheater et du nouveau musée de Vienne.

En somme, cet architecte, révolutionnaire en théorie, n'est dans la



Phot. Bruckmann

Fig. 457. — P. Wallot : Le Palais du Reichstag, à Berlin.

pratique qu'un éclectique assez timide, qui se contente d'interpréter avec discernement des formules vieilles de plus de trois cents ans.

Son influence a été considérable, et c'est en grande partie à cause de lui que ce style néo-Renaissance a prévalu un moment dans toute l'Europe centrale, depuis Prague jusqu'à Vienne et à Varsovie. La Renaissance italienne est celle qui sert généralement de modèle. Mais la Renaissance française a aussi ses partisans : c'est ainsi que le château de Schwerin en Mecklembourg, construit par Demmler, est un pastiche de Chambord.

La poussée de nationalisme qui prépare et qui suit la guerre franco-prussienne de 1870 devait naturellement avoir pour effet de remettre en honneur la Renaissance allemande. C'est dans ce goût vieil

allemand (altdeutsch), d'un archaïsme pittoresque, que sont construits tant d'hôtels de ville, de villas, de brasseries. Cette formule populaire trouve même son application dans des musées comme le *Musée National Bavarois* de Munich, où Gabriel Seidl, rompant en visière avec la tradition qui voulait que les œuvres d'art fussent faites pour le Musée et non le Musée pour les œuvres d'art, renonce aux frontispices d'apparat, aux façades symétriques, aux escaliers monumentaux de Schinkel et de Semper, et vise à mouler le dehors sur le dedans, créant pour chaque



Phot. Wolfrum.

Fig. 458. — Fr. Schmidt : L'Hôtel de ville de Vienne.

groupe de collections une enveloppe appropriée, ici une chapelle romane, là une galerie Renaissance, plus loin un salon rococo : le tout juxtaposé dans un désordre un peu anarchique.

Le danger d'une pareille conception, c'est naturellement la désharmonie qui résulte du rapprochement d'éléments hétérogènes; mais l'artiste a su atténuer dans une certaine mesure ces disparates en accusant la prépondérance des motifs empruntés aux édifices de Nuremberg et de Rothenbourg.

Le succès de Gabriel Seidl fut tel qu'il ne tarda pas à faire école. C'est dans le même esprit que Ludwig Hoffmann construisit à Berlin le musée provincial de la Marche de Brandebourg (*Märkisches Museum*), avec cette différence qu'au lieu d'emprunter les cubes de sa mosaïque au

Rathaus de Rothenbourg il s'inspira de l'architecture en briques propre à l'Allemagne du Nord.

Mais cette architecture de la Renaissance allemande, plus pittoresque que monumentale, ne pouvait convenir à la capitale du nouvel Empire allemand. Il fallait à Guillaume Ier, après son couronnement dans la Galerie des Glaces de Versailles, et surtout à son vaniteux petit-fils Guillaume II, un style plus pompeux, plus en harmonie avec la lourde magnificence du Château Royal construit par Schlüter au XVIIe siècle. C'est pourquoi les architectes officiels revinrent, pour entrer



Phot. Wolfrum

Fig. 439. — Van der Nüll et von Siccardsburg : L'Opéra de Vienne.

dans les vues du souverain, à la majestueuse symétrie de la Renaissance ou du baroque italiens. La lourde coupole de la *cathédrale*, de Raschdorff, l'ennuyeuse façade du *Musée Empereur-Frédéric*, par Ihne : voilà, avec le *Monument de l'empereur Guillaume Ier*, par Begas, et la ridicule galerie d'ancêtres de la *Siegesallee*, les principaux « embellissements » qu'a procurés à Berlin la mégalomanie du dernier des Hohenzollern.

Le *Palais du Reichstag*, construit par l'architecte rhénan Paul Wallot en bordure du parc du Tiergarten, prêterait moins à la critique, car il présente de réelles qualités d'ordonnance et de distribution. Mais le plan primitif de l'architecte a été altéré et gâté par les interventions intempestives de l'empereur qui lui ordonna, paraît-il, de baisser le

dôme vitré surmontant la salle des séances, parce qu'il était inadmissible que la coupole du Parlement dominât celle du Château.

L'éclectisme banal qui caractérise les édifices élevés à Munich, à Dresde ou à Berlin dans la seconde moitié du XIXe siècle a prévalu également à Vienne. C'est peut-être là qu'on trouve rassemblée la collection la plus complète des pastiches en faveur à cette époque. Il suffit de faire le tour du Ring, le grand boulevard tracé sur l'emplacement des anciennes fortifications, pour voir défiler tous les modèles d'architecture interprétés par d'ingénieux copistes. Le style néo-classique est



Phot. Stoedtner. Avec permission de Amsler et Ruthardt.

FIG. 440. — A. Messel : Les Magasins Wertheim, à Berlin.

représenté par le *Palais du Reichsrat*, œuvre du Danois hellénisant Theophil Hansen ; le néo-gothique triomphe dans l'*Église votive* d'Heinrich Ferstel et dans l'*Hôtel de Ville* de Fr. Schmidt qui avait fait ses premières armes dans les chantiers de restauration de la cathédrale de Cologne, achevée seulement en 1880. Quant au style néo-Renaissance, popularisé par Gottfried Semper, c'est celui du fastueux *Opéra* viennois construit en collaboration par Eduard van der Nüll et August von Siccardsburg.

Une réaction s'est dessinée il y a une vingtaine d'années, à Vienne aussi bien qu'à Berlin, en faveur d'un style plus moderne, basé sur l'emploi de nouveaux matériaux : fer, béton armé. A la tête de ce mouvement se placent Otto Wagner et Joseph Olbrich, auxquels on doit les

stations du Métropolitain, le petit bâtiment à coupole de la *Sécession* et de charmantes villas, groupées en « colonies », dans les banlieues de Vienne et de Darmstadt.

L'œuvre qui, à Berlin, représente le mieux les tendances nouvelles n'est pas, bien entendu, un bâtiment officiel : ce sont les grands *Magasins Wertheim*, dont l'interminable façade en tuyaux d'orgue ou, comme disent les mauvais plaisants, en soufflets d'accordéon, s'allonge à perte de vue dans la Leipziger Strasse. L'architecte Alfred Messel aborda de front le programme strictement utilitaire qui lui était proposé. S'inspirant du géométrisme architectural mis à la mode par le Belge Henry Van de Velde, il imagina de grêles supports servant d'armature à une cage de verre indéfiniment extensible, où la lumière entre à flots. La répétition du même rythme ne laisse pas de produire un effet un peu monotone : mais une aussi parfaite adaptation de l'organe à sa fonction n'est pas sans beauté.

Il est regrettable que la mort ait surpris Messel avant qu'il ait pu donner toute sa mesure en exécutant le plan grandiose d'achèvement et de coordination des Musées de Berlin groupés dans l'île de la Sprée : c'est par les constructions de ce genre qu'on pourrait peut-être le mieux jalonner, depuis un siècle, avec Schinkel et Klenze, Semper et Seidl, les progrès de l'architecture allemande.

SCULPTURE

Il y a en Allemagne, comme partout, une sculpture officielle et une sculpture indépendante. L'art officiel est représenté par le Berlinois Reinhold Begas qui fut le sculpteur favori de Guillaume II. Mais, par l'originalité comme par l'influence, il reste bien inférieur aux deux maîtres qui dominent la sculpture allemande de la seconde moitié du XIXe siècle : Adolf Hildebrand et Max Klinger.

Ce n'est pas que Begas fût dénué de talent. Il y a des qualités réelles de composition dans son *Monument de Schiller* qui se dresse, escorté de quatre figures allégoriques, devant le Théâtre de Berlin. Ses bustes, très ressemblants, du maréchal *de Moltke* et surtout du peintre *Menzel* sont d'un réalisme de bon aloi.

Malheureusement, il avait rapporté de son séjour à Rome, où il avait vécu dans le cercle des peintres Böcklin, Feuerbach et Marées, un goût exagéré pour le style baroque du Bernin, qu'il imite non seulement dans sa recherche du mouvement, du pittoresque et de l'effet, mais aussi dans sa rhétorique creuse et ampoulée. La *Fontaine* monumentale dont il décora la Place du Château tient à la fois du Bernin et de Böcklin auquel il

emprunte ses Centaures, ses Sirènes et ses Tritons. Elle s'harmonise d'ailleurs assez bien avec la façade à la romaine dessinée par Schlüter.

On n'en saurait dire autant de son *Monument de l'Empereur Guillaume Ier*. L'emplacement est si mal choisi et si exigu qu'il a fallu empiéter sur le lit de la Sprée pour arrondir la colonnade en hémicycle qui sert de fond à la statue. L'empereur à cheval, conduit par la Victoire, est juché sur un socle colossal cantonné de quatre figures ailées et défendu par des lions rugissants prêts à dévorer l'imprudent qui voudrait leur arracher leurs trophées et leur butin. Cette lourde machine, de proportions démesurées, est loin de valoir les monuments moins ambitieux consacrés par Schlüter et Rauch au *Grand Électeur* et à *Frédéric le Grand*.



Phot. *Illustration*.

Fig. 441. — Hugo Lederer : Monument de Bismarck, à Hambourg.

Bien qu'il s'agisse d'une œuvre collective et que l'idée première appartienne à Guillaume II, avide de se glorifier lui-même dans la personne de ses ancêtres, c'est à Begas qu'incombe, au moins en partie, la responsabilité de la fameuse *Allée de la Victoire* (Siegesallee), où s'alignent à perte de vue, dans la verdure du Tiergarten, les effigies en marbre des Hohenzollern flanqués de leurs satellites. Rien de plus monotone et de plus fastidieux que cette galerie généalogique d'ancêtres que, pour des raisons de symétrie, il a fallu, grands ou petits, faire passer sous la même toise. Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce défilé de mannequins, c'est l'ingéniosité de l'historiographe de cour qui en a dressé le programme.

Les années qui ont suivi la guerre de 1870 ont vu surgir dans tous les coins du nouvel Empire Allemand une quantité prodigieuse de monuments commémoratifs à la gloire de Guillaume Ier et de ses paladins. L'un des plus frappants par la robuste simplicité de ses lignes et aussi

par sa situation est celui qu'a dressé Bruno Schmitz à Coblence, au confluent du Rhin et de la Moselle.

Vers la fin du siècle, le berninisme exubérant de Begas cède à un style plus sobre, plus dépouillé, qui cherche à en imposer par une rudesse brutale et un laconisme impérieux. L'œuvre la plus représentative de ces nouvelles tendances est le *Monument de Bismarck* élevé à Hambourg par Hugo Lederer. Semblable au preux Roland dont l'effigie, symbole des libertés municipales, est érigée comme un palladium devant le Rathaus des villes hanséatiques, le Chancelier de fer se dresse au sommet d'un piédestal à gradins, serrant de ses deux mains la garde d'une gigantesque épée. Sa silhouette dominatrice ne manque pas de grandeur.

Fidèle à ses traditions, la sculpture viennoise de ce temps garde



Phot. Bruckmann.

FIG. 442. — Adolf Hildebrand : La Fontaine des Wittelsbach, à Munich.

quelque chose de plus aimable et de plus souriant. Dans son *Monument de Mozart*, qu'il a représenté en costume du temps, Viktor Tilgner (1844-1896) apparaît comme l'héritier de Raphaël Donner. La même grâce sensuelle se retrouve, alliée à un tempérament plus vigoureux, dans les œuvres de Zumbusch, qui a glorifié *Beethoven*, et d'Edmond Hellmer, auquel Vienne doit une remarquable statue de *Gœthe*, vieillard olympien, majestueusement carré dans un fauteuil de bronze, tel un Zeus en redingote.

Peu connu à l'étranger, Adolf Hildebrand a cependant exercé, par l'ascendant de sa personnalité, par ses théories comme par ses œuvres, une influence considérable sur l'art allemand. Il appartient au même milieu intellectuel que le peintre Hans von Marées dans l'intimité duquel il vécut à Rome. Admirateur réfléchi de la sculpture antique dont il s'est efforcé de pénétrer l'essence, il se préoccupe avant tout de la clarté, de la simplicité, de la noblesse et de la pureté des formes qui, de quelque côté qu'on les regarde, doivent présenter des plans nets et harmonieux.

Il répudie, comme son ami Marées, tout élément littéraire, anecdo-

tique ou sentimental, pour s'attacher exclusivement au problème de la forme. La plupart de ses statues ont un caractère si général qu'on serait fort embarrassé pour en préciser la signification ou même pour leur trouver un nom. Sa figure d'homme de la National-Galerie de Berlin est un Nu viril, un *kouros* à la manière grecque, et rien de plus.

Si le *Père Rhin* (Vater Rhein), dont les formes rebondies se silhouettaient jadis au fond de la perspective du Broglie de Strasbourg, prêtait un peu à rire, Hildebrand a doté Munich de deux œuvres décoratives de premier ordre : la *Fontaine des Wittelsbach* et la *Fontaine de Saint-Hubert*. La sculpture s'y associe très heureusement avec l'architecture. La première de ces deux fontaines se compose d'une grande vasque encadrée de deux figures allégoriques : une femme assise sur un taureau, tenant une coupe, qui symbolise l'action bienfaisante de l'eau, un homme à cheval sur un hippocampe, brandissant un quartier de roc, qui incarne sa puissance dévastatrice. La Fontaine de Saint-Hubert est un charmant petit édifice à coupole, à l'intérieur duquel se dresse sur ses pattes fines le cerf miraculeux de la *Légende Dorée*.



Phot. E.-A. Seemann.

Fig. 445. — Max Klinger : Beethoven. Statue chryséléphantine.
(Musée de Leipzig.)

De dix ans plus jeune qu'Hildebrand, Max Klinger est venu sur le tard à la sculpture. Il avait commencé par chercher un exutoire au bouillonnement volcanique de ses idées dans des cycles d'eaux-fortes et d'amples peintures monumentales. Éprouva-t-il à un certain moment le besoin de canaliser ses pensées diffuses, de les condenser en symboles plastiques ? C'est possible. Malheureusement il ne sut pas s'imposer

jusqu'au bout la discipline nécessaire. De tous les arts plastiques, la sculpture était assurément le plus contraire à son tempérament : car c'est le plus laconique, celui qui exige le plus de sacrifices. « Le sculpteur n'a qu'un mot à dire, déclarait très justement Falconet, qui s'y connaissait : il faut que ce mot soit énergique. » C'est ce que n'a pas compris Klinger, et, faute d'avoir observé cette loi élémentaire, il s'est fourvoyé dans des formules bâtardes qui ne sont satisfaisantes ni pour l'esprit ni pour les yeux.

Si l'on excepte ses statues de *Salomé*, de *Cassandre*, d'*Amphitrite*, son



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 444. — Franz Stuck : Amazone.
Bronze.

bas-relief de la *Dormeuse*, dont le torse souple se dégage d'une gangue de marbre brut, la majeure partie de son œuvre de sculpteur est consacrée à la glorification des grands musiciens : Liszt, Brahms, Wagner et surtout Beethoven auquel il a dédié une statue chryséléphantine qui trône comme une idole dans le sanctuaire qu'on lui a réservé au Musée de Leipzig.

Ce *Monument de Beethoven*, auquel il travailla avec acharnement de 1886 à 1902, résume toutes ses qualités comme tous ses défauts. C'est une œuvre d'une conception puissante et noble qui commande le respect. Demi-nu comme un dieu, le génial compositeur des *Symphonies* est assis sur un trône. Le corps légèrement penché en avant, les jambes croisées, le poing fermé, il a l'air de concentrer énergiquement les

forces mystérieuses de son âme, de se recueillir pour créer, non dans la joie, mais dans les tourments. Des bas-reliefs qui décorent le dossier et les côtés du trône symbolisent toutes les sources de son inspiration, toutes les aspirations humaines qui trouvent en lui leur interprète. Un aigle posé à ses pieds sur la cime d'un roc signifie que sa pensée hante les sommets.

Pour rehausser la dignité de son hommage, l'artiste a eu recours aux matériaux les plus fastueux. Le buste de Beethoven est taillé dans le marbre blanc des Cyclades; son manteau est en onyx du Tyrol. Sur le trône en bronze ciselé, se détachent des têtes d'anges en ivoire poli; l'aigle aux yeux d'ambre jaune est en marbre noir strié de blanc.

On a critiqué la nudité du héros, le vide de son regard, le manque d'individualité de son masque. Mais ce sont là des conventions voulues et parfaitement justifiées qui ont pour objet d'arracher le grand homme au monde des contingences, au temps et au lieu où il a vécu, de lui conférer un caractère d'éternité. Le *Victor Hugo* de Rodin est conçu de la même façon, et personne n'y trouve à redire. Si le *Beethoven* de Klinger lui reste inférieur, c'est qu'il manque d'unité dans la conception comme dans l'exécution. Habitué à développer sa pensée dans des cycles gravés, l'artiste a voulu tout dire; il n'a consenti aucun sacrifice. Tous ces bas-reliefs superflus, tous ces détails précieux ne font que détourner notre attention de l'essentiel, et ce puissant effort mal dirigé, loin de forcer l'admiration, laisse le spectateur froid et incertain.

Autour d'Hildebrand et de Klinger se groupent des sculpteurs qui ne sont pas sans mérite, mais dont aucun n'a conquis une réputation européenne : ce sont Arthur Volkmann, Louis Tuaillon, qui séjourna dix-huit ans à Rome et dont l'*Amazone* en bronze est d'une élégance rare dans l'art allemand, Fritz Klimsch, le peintre Franz Stuck, qui s'est confiné dans la petite sculpture.

Dans la génération actuelle, qui n'a pas encore dit son dernier mot, nous nous bornerons à citer, parmi ceux qui ont donné plus que des promesses, Wilhelm Lehmbruck, qui fut à Paris l'élève de Maillol, Georg Kolbe, Ernst Barlach et l'excellent animalier August Gaul.

PEINTURE

La peinture littéraire et sentimentale n'abdique jamais dans le pays « des penseurs et des poètes ». Elle est représentée, dans la seconde moitié du XIXe siècle, par des artistes dont la popularité a été souvent en raison inverse de leur talent : Feuerbach et Marées, Klinger et Hans Thoma, sans compter le Bâlois Böcklin, le plus célèbre et le plus surfait

de tous, dont il sera question dans le chapitre consacré à la peinture suisse (voir p. 866).

A côté de ces idéalistes, l'Allemagne a produit une brillante pléïade de réalistes et d'impressionnistes, plus imbus d'art français, qui s'accordent à faire passer la qualité de l'exécution avant l'intérêt du sujet : à ce groupe appartiennent les trois meilleurs peintres de l'Allemagne moderne, Menzel, Leibl, et Liebermann.

Telles sont les deux tendances antagonistes, — beaucoup plus accusées qu'en France, où la « peinture d'idées » n'a jamais été qu'un accident, — entre lesquelles se partagent les hommes et les œuvres.

1. Idéalistes et idéologues. — Malgré la différence de leurs conceptions picturales, il est difficile de séparer les deux plus grands idéalistes allemands de cette époque, Feuerbach et Marées, tant ils offrent de traits communs. Tous les deux inquiets, tourmentés, incomplets, mécontents d'eux-mêmes et de leurs compatriotes qu'ils accusent de ne pas les comprendre, ils ont passé la majeure partie de leur vie en Italie, à Rome qui fut pour eux une seconde patrie. Ils appartiennent, comme Cornelius et les Nazaréens de la première moitié du siècle, à la lignée des *Deutsch-Römer*.

« On se plaît, écrit Feuerbach dans son *Testament* (Ein Vermächtnis), à me représenter comme un artiste spécifiquement allemand. Je proteste énergiquement contre cette dénomination : car ce que je suis, je le dois soit à moi-même, soit aux Français de 1848 et aux Italiens de la Renaissance. »

Thomas Couture et Véronèse, tels sont, en effet, les deux maîtres d'élection de ce fils d'un archéologue badois, qui, après avoir perdu son temps à Düsseldorf et à Munich, vint en 1851 puiser aux sources latines. Paris lui apparut comme « la ville de la jeunesse éternelle, *eternamente giovine* », et Couture, qui était alors à l'apogée de son succès, comme le plus grand des maîtres.

« Enthousiasmé par le tableau capital de l'École française, les *Romains de la Décadence* de Couture, j'entrai immédiatement dans son atelier. Je ne saurais trop remercier le maître qui m'arracha à la routine de la composition académique et au mesquin fignolage des Allemands et m'apprit à peindre à larges touches, à voir grand. Paris a été le tournant de ma vie d'artiste, le fondement de mon éducation artistique. »

L'empreinte de cette formation ne devait jamais s'effacer. L'influence de Couture se retrouve non seulement dans les tableaux peints à Paris comme *Hafis* ou *La Mort d'Arétin*, mais dans des œuvres bien postérieures, telles que la *Pietà* de la Galerie Schack, qui rappelle les fresques de Saint-Eustache.

Toutefois Feuerbach s'efforça plus tard, pendant son long séjour en Italie, de remonter plus haut et de s'inspirer directement de Bellini, du Titien, de Véronèse. Mais jamais il ne réussit à se créer une manière, une écriture originale. « *Ich habe gedichtet*, confessait-il lui-même avec amertume en faisant le bilan de sa vie, *aber nicht gemalt.* »

Ce qu'il y a en effet de plus personnel dans ses variations sur des thèmes antiques, dans ses figures d'Iphigénie, de Médée, d'Eurydice, où reparaît sans cesse son modèle et sa maîtresse Nanna, magnifique Transtévérine au teint mat, au profil dur, casquée de lourds cheveux noirs, c'est le sentiment poétique. Il a fait de ces héroïnes de la fable les confidentes de ses aspirations, de ses désespoirs, de ses nostalgies. *Iphigénie* assise au bord de la mer de Tauride, « cherchant, suivant le vers admirable de Gœthe, de toute son âme le pays des Grecs » (das Land der Griechen mit der Seele suchend), c'est l'émouvante image de sa propre mélancolie, de son âme en peine tourmentée par une inguérissable *Sehnsucht*.



Phot. Bruckmann.
Fig. 445. — Anselm Feuerbach : Iphigénie.
(Musée de Stuttgart.)

Hans von Marées (1837-1887) était, comme son nom l'indique, d'origine française : ses ancêtres, issus du village de Maretz, dans le département du Nord, avaient émigré, bien avant la Révocation de l'Édit de Nantes, en Hollande, puis en Allemagne et jusqu'en Suède où naquit à Stockholm Georges de Marées qui fut au XVIIIe siècle peintre de l'Électeur de Bavière. Malgré ces origines et bien qu'il ait subi, à n'en pas douter, l'influence de Delacroix, son œuvre paraît d'essence beaucoup plus germanique que latine.

Elle a été cependant conçue à Rome où Marées s'était établi en 1864 et où il put subsister, tant bien que mal, à l'abri des soucis matériels, grâce aux subsides du comte Schack et de son ami Conrad Fiedler. Une de ses œuvres capitales est restée en Italie : c'est la décoration à fresque de la *Station zoologique* de Naples. La plupart des autres ont pris le chemin de la Bavière et ont été récemment transportées du château de Schleissheim, où elles avaient été reléguées, à la Pinacothèque de Munich.

Ce sont des peintures d'aspect peu séduisant dans leur inachèvement, d'une couleur maussade, d'une signification ésotérique, et l'on n'a pas de peine à s'expliquer qu'elles aient dérouté et déconcertent encore aujour-

d'hui le public moyen. Comme dans les sculptures d'Hildebrand, qui sont inspirées du même idéal abstrait, il n'y a pour ainsi dire pas de sujet. Les principales œuvres de Marées, qui ont généralement la forme d'un triptyque, sont intitulées : *Le Jugement de Pâris*, *Les Hespérides*. Mais on pourrait les intituler tout aussi bien : *Nus en plein air*. La légende antique n'est ici qu'un prétexte. Ce sont tout simplement des recherches de formes groupées dans l'espace suivant un certain rythme. Aucun sentiment de la vie, aucune recherche du mouvement. Ces corps d'hommes et de femmes nus ne sont que des idées plastiques.



Phot. comm. par M. Réau.

Fig. 446. — Hans von Marées : Le Cavalier et la Nymphe.

(Nouvelle Pinacothèque, Munich.)

Qu'il y ait une certaine grandeur dans cette conception austère et abstraite de la peinture, c'est ce qu'on ne saurait contester. Marées a rendu à l'art allemand le sens de la simplicité monumentale, de l'eurythmie ; et par là s'explique son influence profonde sur les décorateurs et les sculpteurs. Mais l'exécution laisse trop à désirer. Malgré d'incessantes reprises, ces peintures restent à l'état d'ébauches, de schémas, de préparations Exécutées « in tormentis », elles contristent par leur impuissante maladresse, comme contristerait l'éloquence hachée d'un orateur bègue.

Chez Max Klinger (1857-1920), qui appartient à la génération suivante, l'influence de Marées se combine avec celle de Böcklin qui déborde le cadre de sa Suisse natale et a été adopté ou plutôt annexé par l'École allemande. Le caractère le plus frappant de son génie est l'universalité de ses moyens d'expression, qui l'apparente aux grands artistes de la Renaissance italienne. Nous avons déjà défini son œuvre de sculpteur ; son œuvre de graveur et de peintre n'est pas moins importante. Il a pratiqué ces différentes techniques non pas successivement, mais simultanément,

et il s'est efforcé de les associer, de les fondre dans une œuvre d'art totale, une synthèse plastique analogue au *Gesamtkunstwerk* que son grand compatriote Richard Wagner, né comme lui à Leipzig, avait essayé de réaliser dans l'ordre de la musique.

C'est par la gravure qu'il commença, et ce choix n'a rien que de très naturel chez un artiste qui souffrait d'une pléthore d'idées et cherchait un moyen expéditif de déverser le flot d'images qui se formaient sans trêve dans son cerveau. La forme cyclique, qui permet des variations infinies sur un thème donné, répondait parfaitement à ce besoin. Aussi trouve-t-on dans son œuvre, d'une prodigieuse abondance, très peu de planches isolées ; elles sont groupées de façon à former des suites sur les sujets les plus variés, mythologiques, allégoriques, romanesques ou philosophiques : ce sont les *Fantaisies sur un gant trouvé*, les *Sauvetages des victimes d'Ovide*, *Amour et Psyché*, *Ève et l'Avenir*, *Intermezzi*, *Drames*, *Une vie*, *Un amour*, *La Mort*. Quelques-uns de ces cycles, notamment la *Brahmsphantasie*, sont orchestrés comme de véritables compositions musicales par un virtuose de l'instrumentation graphique, qui possède à la perfection toutes les ressources de son métier et qui combine les travaux à l'eau-forte, les tailles-douces du burin, le flou de l'aquatinte pour en tirer des accords nouveaux d'une incomparable plénitude. Depuis l'*Apocalypse* et les *Passions* de Dürer, la gravure allemande n'avait produit rien de pareil.



Phot. comm. par M. Réau.

Fig. 447. — Max Klinger : Hymne à la Beauté. Eau-forte.

La conversion de Klinger à la peinture date d'un voyage qu'il fit à Paris en 1886 ; il s'enthousiasma pour les recherches des impressionnistes, et c'est alors qu'il conçut l'idée de reprendre le problème de la peinture



Phot. Hanfstaengl. Avec autorisation de l'éditeur E.-A. Seemann, Leipzig.

FIG. 448. — MAX KLINGER : LE CHRIST DANS L'OLYMPE.

(Musée d'art moderne, Vienne.)

monumentale au point où l'avait laissé Hans von Marées, en insufflant la vie à ses abstractions, en faisant respirer à ces ombres une atmosphère respirable, en les baignant dans le plein air et la pleine lumière de Manet. Dans les trois grandes compositions mythologiques ou chrétiennes qui se succèdent à partir de cette époque, *Le Jugement de Pâris*, *La Crucifixion* et *Le Christ dans l'Olympe*, sa préoccupation essentielle est de représenter des corps nus, non seulement dans l'espace, comme faisait Marées, mais dans la lumière. Le nu est pour lui, comme pour les Italiens de la Renaissance, le fondement de tout art véritable. Dans un opuscule intitulé : *Peinture et Dessin* (Malerei und Zeichnung), il réclame pour l'artiste, avec une ardeur qui fit scandale, le droit de représenter le nu intégral, même dans les sujets religieux. « Là où le nu est logiquement nécessaire, il doit être reproduit sans fausse honte. » Guerre aux pagnes et aux draperies hypocrites qui nous cachent les articulations du bassin, indispensables pour saisir le mécanisme du corps humain. C'était une véritable révolution dans la peinture allemande qui a toujours été, depuis la Réforme, hostile au nu qu'elle jugeait incompatible avec les bonnes mœurs.

Une autre nouveauté introduite par Klinger est l'association de la peinture avec la sculpture polychrome. Les cadres décoratifs du *Jugement de Pâris* et du *Christ dans l'Olympe* sont enrichis de hauts-reliefs qui ont pour objet de conduire le regard du spectateur vers le tableau et de servir, pour ainsi dire, de préparation à la pièce.

Malgré d'éclatantes beautés, ces grandes compositions picturales produisent la même impression de froideur que l'idole chryséléphantine de *Beethoven* : on y sent plus de réflexion que de spontanéité. Les figures, alignées sur le même plan, ne sont pas liées les unes aux autres : ce sont des modèles juxtaposés. A cette laborieuse création il manque l'étincelle de vie.

Les autres artistes de ce groupe restent très inférieurs à Klinger, bien qu'ils aient su capter plus adroitement que lui la faveur du public. Le Bavarois Franz Stuck n'est qu'un succédané de Böcklin dont il imite le style brutal de peintre d'affiches dans ses allégories à grand spectacle du *Péché* ou de *La Guerre*.

Quant au Badois Hans Thoma (1839-1925), sa popularité paraîtrait inexplicable partout ailleurs qu'en Allemagne. C'est un paysan de la Forêt Noire qui continue la tradition des petits maîtres sentimentaux de l'âge romantique : Moritz von Schwind et Ludwig Richter. Il a peint dans sa jeunesse quelques bons paysages et de solides natures mortes, sous l'influence de Courbet qu'il avait connu à Paris. Mais, dès qu'il essaie de prendre son vol à la suite de Böcklin dans le domaine de la légende ou du rêve, il retombe pesamment sur le sol. La médiocrité intellectuelle et artistique de ce Böcklin des familles justifie bien mal les dithyrambes de

l'historien d'art et esthéticien Henry Thode, qui a été son plus bruyant agent de publicité et qui n'a pas craint de faire reproduire religieusement la totalité de son œuvre dans la collection des *Classiques de l'Art*, comme si ce philistin pouvait marcher de pair avec un Rembrandt ou un Titien.

2. Réalistes et impressionnistes. — Malgré la persistance de l'académisme suranné de Cornelius, dont on peut suivre la trace jusque chez Klinger, et de l'humble imagerie de terroir, patriarcale et sentimentale,



Phot. comm. par M. Réau.

Fig. 449. — Hans Thoma : La Paix du dimanche. 1876.
(Musée de Hambourg.)

dont Schwind transmit la recette à Hans Thoma, les deux capitales de la peinture allemande moderne, Berlin et Munich, étaient devenues, surtout à partir de 1870, beaucoup trop cosmopolites pour échapper à l'influence du réalisme et de l'impressionnisme français. L'attirance de Paris s'était déjà exercée sur Feuerbach et Marées, qui avaient pris conseil, l'un, de Couture, l'autre, mieux inspiré, de Delacroix. Mais c'est surtout Courbet et Manet qui vont modifier d'une façon décisive l'orientation des peintres allemands, en leur inculquant le respect du métier et en les détournant d'une idéologie stérile. Menzel et Liebermann à Berlin, Leibl et Fritz von Uhde à Munich sont les représentants les plus typiques de cette évolution.

D'Adolphe Menzel (1815-1905), le plus ancien de tous, on a dit bien

souvent qu'il était un autodidacte. En réalité, ce fils d'un lithographe de Breslau est l'héritier direct de l'École berlinoise de Krüger et de Blechen. Une exposition organisée à Berlin en 1845 lui révéla le grand paysagiste anglais Constable, qui avait déjà dessillé les yeux de Delacroix. Enfin ses voyages à Paris, où il se laissa attirer par les Expositions universelles de 1855 et de 1867, lui firent prendre contact non seulement avec Meissonier, mais avec Daumier. Comment croire que son plus étonnant chef-d'œuvre, *Le Théâtre du Gymnase*, peint en 1856 à la suite du premier séjour à Paris, n'ait pas été inspiré par *Le Drame* de Daumier ?



Phot. Bruckmann.

Fig. 450. — H. Daumier : Le Drame. (Nouvelle Pinacotheque, Munich.)

Malgré ces contacts plus ou moins directs avec deux des plus grands maîtres de la peinture européenne, le cas du « jeune Menzel » demeure assez énigmatique. Il est de fait que dès 1845, c'est-à-dire longtemps avant l'apparition des premiers impressionnistes français, le gnome berlinois — il avait la taille exiguë de Toulouse-Lautrec — s'appliquait à peindre, dans sa *Chambre au balcon*, dont le rideau de tulle se soulève légèrement au souffle de la brise, un intérieur baigné de lumière : cette petite toile est d'un modernisme surprenant. Il semblait que Menzel fût prêt à brûler les étapes et à devenir le Manet de sa génération.

Malheureusement, il tourna court : il abandonne ces audacieuses recherches et borne toute son ambition à devenir le peintre attitré des Hohenzollern, une sorte de Meissonier prussien.

Il avait commencé, tout jeune, par orner d'admirables gravures sur bois une *Vie de Frédéric le Grand*, par Kugler, qui devait faire pendant à la *Vie de Napoléon* illustrée par Horace Vernet. Il se plongea jusqu'aux oreilles dans l'étude de son héros, poussant le scrupule jusqu'à dessiner d'après nature, dans les magasins d'habillement, les armes, les équipements, les boutons d'uniforme de l'époque de la guerre de Sept Ans. Il

avait fini par savoir son Frédéric II par cœur, et c'est cette connaissance intime du passé qui fait le grand charme de ses *Friedrichsbilder*. Le premier tableau de la série, *La Table Ronde à Sans-Souci*, n'est que la transposition agrandie d'une des gravures sur bois qu'il avait dessinées pour la biographie de Kugler.

Dans *Le Concert de flûte*, peint deux ans plus tard, en 1852, il s'est appliqué à rendre avec une prodigieuse virtuosité le scintillement du lustre de cristal qui éclaire le salon rococo où se tiennent les musiciens : de son propre aveu ce lustre est le principal personnage du tableau.



Phot. Bruckmann.

FIG. 451. — Adolf Menzel : Le Théâtre du Gymnase, 1856.
(National-Galerie, Berlin.)

Vers la fin de sa vie, il fit des infidélités à son cher XVIIIe siècle, pour peindre des scènes de la vie contemporaine : le *Couronnement du roi Guillaume Ier* à Königsberg, son *Départ pour l'armée en 1870*. En 1875, la visite d'une usine dans sa province natale de Silésie, à Königshütte, lui inspire même le sujet d'un tableau de caractère tout nouveau : *Le Laminoir* (Das Eisenwalzwerk), où l'on voit, au milieu d'un atelier encombré de machines, des ouvriers travailler à la lueur rougeâtre des fours.

Malheureusement, plus Menzel vieillit, plus sa peinture devient menue, anecdotique. L'unité d'impression et l'harmonie de la couleur sont compromises par une surabondance de détails inutiles. Dans cette décadence du peintre dévoyé, il ne reste plus à admirer que le dessinateur qui, par sa sûreté de main, son esprit incisif, s'apparente aux plus grands : à Hokousaï, à Degas.

Le maître incontesté du réalisme allemand est Wilhelm Leibl (1844-1900). Né à Cologne, il a surtout vécu en Bavière. Il s'était formé à Munich dans l'atelier de Piloty. C'est là que l'Exposition Internationale de 1869 lui apporta la révélation de Courbet, qui avait envoyé ses *Casseurs de pierres*, et qui devint dès lors son véritable maître. Il le retrouva à Paris, où il fit un profitable séjour de huit mois, interrompu par la guerre de 1870. De cette époque datent deux de ses meilleurs tableaux de jeunesse : *La Cocotte*, allongée paresseusement sur un divan, et *La Vieille Parisienne* : vénérable concierge au visage parcheminé et aux



Phot. Photographische Gesellschaft

FIG. 452. — Adolf Menzel : Le Concert de flûte de Frédéric II à Sans Souci, 1852. (National-Galerie, Berlin.)

mains noueuses, qui, assise dans sa loge, égrène placidement son chapelet. De retour à Munich, Leibl continuera encore pendant quelque temps à peindre dans la manière de Courbet : *La Société à table* (Tischgesellschaft) rappelle l'*Après-dînée à Ornans*.

Mais le milieu artistique munichois, avec ses coteries, ses intrigues, sa routine académique, lui était antipathique. A partir de 1875, il se réfugie, comme autrefois Millet, à la campagne, pour vivre en paysan parmi les paysans. Dès lors, il se cantonne dans l'observation des types et des mœurs rustiques, qui lui inspirent une série magistrale : *Les Paysannes de Dachau* (1875), *Les Politiciens de village* (1877), *Les trois Femmes à l'église* (1881), *Les Braconniers* (1886) : chefs-d'œuvre d'exécution savante, peints en pleine pâte, sans glacis, dans une matière admi-

rable qui s'est émaillée avec le temps sans noircir et sans se fendiller de craquelures. Les *Femmes à l'église*, assises sur un banc de bois poli et suivant la messe avec une ferveur qui semble en raison inverse de leur âge, sont dignes de Holbein par la vérité des physionomies et la perfection du détail.

Les mêmes qualités de bon praticien se retrouvent chez les satellites de Leibl : Otto Scholderer, qui avait étudié à Paris et que Fantin-Latour a représenté à côté de Manet dans *L'Atelier des Batignolles*, Karl Schuch



Phot. Bruno Cassirer.

Fig. 455. — Max Liebermann : La Récréation à l'Orphelinat d'Amsterdam.
(Institut Staedel, Francfort.)

et surtout Wilhelm Trübner. Mais leur domaine n'est pas moins étroit : ce sont des peintres de morceaux qui excellent dans la nature morte. Il leur faut des modèles qui posent bien : de là sans doute la prédilection de Leibl pour les paysans. En revanche, ils sont incapables de rendre le mouvement instantané, la vibration de la lumière, le frisson de la vie. C'est ce qu'allaient apporter les impressionnistes.

L'impressionnisme berlinois s'incarne dans la personne de Max Liebermann, fils d'un riche commerçant juif, qui, après s'être débrouillé dans l'atelier de Steffeck et à l'École des Beaux-Arts de Weimar, ne craignit pas, deux ans seulement après la guerre de 1870, de venir s'installer à Paris. Avec le prodigieux don d'assimilation de sa race, il absorba et refléta les influences les plus diverses. Parti de la peinture

noire et bitumineuse du Hongrois Munkaczy, qu'il imite dans ses *Plumeuses d'oies* (1872) en rejetant toutefois sa sentimentalité de tzigane, il passe ensuite par l'école de Courbet, de Millet (*La Récolte des pommes de terre*). Plus tard, il s'imprégnera de l'art de Manet, de Degas (*Les Joueurs de polo*) : endosmose d'autant plus naturelle qu'il vit au milieu de leurs œuvres dont il a réuni dans sa maison de Pariser Platz, à Berlin, une merveilleuse collection.

Sur ce fonds français se greffent des influences hollandaises : car il a beaucoup vécu en Hollande, dans l'intimité de Jozef Israëls et de Frans Hals dont il copiait déjà au Louvre *La Bohémienne*. Les sujets de ses meilleurs tableaux sont emprúntés à ce pays, qu'il aime comme sa seconde patrie ; ce sont : *L'Hospice de Vieillards d'Amsterdam* ; *La Récréation à l'orphelinat d'Amsterdam* (Institut Staedel, à Francfort), où les orphelines, dans leur uniforme mi-partie rouge et noir, font de si jolies taches sous le soleil ; *Les Dévideuses de lin* ; *Les Raccommodeuses de filets* ; enfin, *La Femme aux chèvres*, où il a évoqué avec une simplicité qui atteint au grand style la solitude des dunes de Scheveningen balayées par les rafales.

Nous ne pouvons suivre Liebermann dans toutes ses métamorphoses. Ces renouvellements et ces rebondissements perpétuels ne l'empêchent pas d'ailleurs de rester lui-même. Il ne copie jamais : il s'assimile, il enrichit sa personnalité. Ce n'est pas un créateur, comme Manet ou Cézanne, mais un merveilleux adaptateur, et par là il a rendu les plus grands services à l'École allemande dont il a multiplié les contacts avec l'étranger. Son tempérament mobile, nerveux, trépidant faisait de lui un impressionniste né. Il a inoculé à cette lourde peinture allemande, empêtrée dans les théories de Marées ou la laborieuse pratique de Leibl, quelque chose de plus vif, de plus primesautier, le ferment nécessaire pour faire lever la pâte.

Il est de mode de lui opposer et de lui préférer aujourd'hui Louis Corinth, tempérament plus fruste, brutal et même bestial, d'une sensualité débridée, que certains admirent comme une force de la nature. On ne peut lui dénier le sentiment de la chair, rare dans la peinture allemande. Mais c'est le Rubens du ruisseau. Son érotisme de boucher alcoolique, sorti d'un abattoir de la Prusse orientale, donne aux moins délicats la nausée.

Parmi les autres membres de la *Sécession* berlinoise, fondée et présidée par Liebermann, il faut au moins citer le spirituel illustrateur Max Slevogt, qui a campé le portrait plein de crânerie et de verve du chanteur portugais *d'Andrade dans le rôle de Don Juan* (Musée de Stuttgart), et le paysagiste Walter Leistikow (1865-1908), qui a révélé aux Berlinois les charmes insoupçonnés de leur banlieue en stylisant la

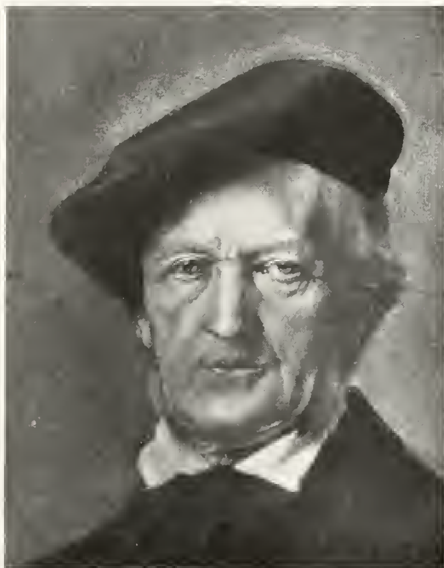


W. LEIBL.__LES TROIS FEMMES À L'ÉGLISE, 1881.
(Musee de Hambourg.)

Librairie Armand Colin. Paris.

forêt du Grünewald, dont les pins aux troncs rougeâtres se mirent tristement dans des lacs de poix.

La *Sécession* de Munich se ralliait de son côté autour de Fritz von Uhde, ancien officier de cavalerie, qui débuta, comme Hans von Marées, par des tableaux militaires, puis se forma, à l'instar de Liebermann, sous l'influence de Munkaczy. Son principal mérite est d'avoir renouvelé la peinture religieuse, alors en pleine décadence, qui se complaisait avec Eduard von Gebhardt dans des travestissements archaïques, en transposant audacieusement les scènes de la Bible en plein monde moderne, en évoquant un Christ consolateur au milieu des prolétaires, des ouvriers et des paysans. Cette transposition familière, qui était conforme aux plus anciennes traditions de l'art chrétien, fit naturellement scandale. Mais la *Cène* et les *Paraboles* de Uhde émurent toutes les âmes simples pour lesquelles un Christ du Ier ou même du XVIe siècle était trop lointain.



Phot Bruckmann.

Fig. 454. — Franz Lenbach : Portrait de Richard Wagner.
(National-Galerie, Berlin.)

L'artiste munichois le plus populaire à cette époque n'était cependant pas Fritz von Uhde, mais Franz Lenbach (1836-1904), portraitiste attitré de la Trinité *Guillaume Ier-Moltke-Bismarck*, dont il a multiplié les effigies. Copiste impénitent formé dans les Musées où il travailla longtemps à la solde du comte Schack, il s'évertue à combiner les palettes des maîtres d'autrefois et à donner à ses propres peintures, à grand renfort de jus fauves ou ambrés, une fallacieuse patine de musée. Mais Liebermann n'a que trop raison de lui objecter : « c'est une absurdité de vouloir peindre un Bismarck qui ait l'air d'avoir été peint par Rembrandt ou Velázquez ».

Le tableau de la vie artistique de Munich serait incomplet si l'on ne tenait compte de deux groupes étroitement apparentés qui ont joué un rôle très actif dans les dernières années du XIXe siècle : c'est le groupe de la *Scholle* (La Glèbe), dont les principaux représentants sont Fritz Erler, l'auteur des fresques du casino de Wiesbaden, Leo Putz et Adolf Münzer, qui s'efforcent, à l'exemple des néo-impressionnistes français, de concilier avec la technique lumineuse des peintres de plein air le rythme de la grande décoration, et c'est aussi le groupe des illus-

trateurs qui collaborent à la *Jugend* et au *Simplicissimus* : deux journaux illustrés fondés en 1896, l'un strictement artistique, l'autre humoristique et satirique. On a reproché au *Simplicissimus*, qui se modela à l'origine sur le *Gil Blas* parisien, d'être une école d'irrespect. Il est certain que Thomas-Theodore Heine et l'essaim bourdonnant de ses collaborateurs : Gulbranson, Wilke, Thöny, Bruno Paul, n'épargnent rien ni personne et ridiculisent à cœur joie la caste militaire et la vie de famille allemandes. Mais cette satire impitoyable a fait plus de bien que de mal dans un pays où la bosse du respect tend à prendre un développement anormal.

Vienne, qui avait été, avant 1848, du temps de Füger et de Waldmüller, un foyer d'art très vivant, s'est effacée, dans la seconde moitié du XIXe siècle, devant Berlin et Munich. Le seul peintre qui ait jeté quelque lustre sur l'École viennoise, Gustav Klimt, est un décadent qui s'est inspiré, dans ses fresques alambiquées, d'Odilon Redon, de Fernand Khnopff et d'Aubrey Beardsley.

L'expressionnisme. — Sous l'influence de Cézanne et du Suisse Hodler, dont les fresques décorent l'aula de l'Université d'Iéna, la nouvelle génération s'est détachée de l'impressionnisme auquel elle reproche de ne traduire que les apparences avec un souci de la nuance qui exclut la profondeur et la force. L'*expressionnisme* est un peu en peinture ce que le jazz-band est en musique. Aucun souci de l'harmonie ; il s'agit avant tout de frapper fort. A la nature on ne demande que des matériaux que chacun est libre de déformer à sa guise pour renforcer l'effet. Des simplifications brutales, un style d'affiche ou de vitrail : tel est l'idéal des expressionnistes, qui n'aboutit la plupart du temps qu'à d'informes caricatures. De cette expérience, qui est la forme allemande du cubisme, il ne restera probablement que des déchets, à moins qu'on ne fasse exception pour certains portraits assez saisissants, d'Oskar Kokoschka, de Franz Marc et de Max Beckmann.

BIBLIOGRAPHIE[1]

I. Architecture : G. Semper. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 2 vol., Francfort, 1860; *Kleine Schriften*, Berlin, 1884. — Lipsius. *Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt*, Berlin, 1880. — Hoffmann. *Neubauten der Stadt Berlin*, 6 vol., Berlin, 1902-1907.

II. Sculpture : Hildebrand. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strasbourg, 1893. — Heilmeyer. *Moderne Plastik in Deutschland*, Bielefeld, 1903. — G. Treu. *Max Klinger*

1. Pour les ouvrages généraux, se reporter à la bibliographie du tome VIII, première partie, p. 244.

als Bildhauer, Leipzig, 1900. — Elsa Asenijef. *Max Klinger's Beethoven*, Leipzig, 1902. — H. Bulle. *Klinger's Beethoven und die farbige Plastik der Griechen*, Leipzig, 1903.

III. Peinture : Hamann. *Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus*, Leipzig, 1925. — Karl Scheffler. *Die europäische Kunst im 19. Jahrhundert*, Berlin, 1926.

*1. **Idéalistes et idéologues*** : Feuerbach. *Ein Vermächtnis*, 1876; 6e éd., Berlin, 1910 (avec une introduction de Uhde-Bernays). — Allgeyer. *Anselm Feuerbach*, Bamberg, 1894; 2e éd., Stuttgart, 1904. — Heyck. *Anselm Feuerbach*, Bielefeld, 1905. — Oechelhauser. *Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren*, Leipzig, 1905. — Uhde-Bernays. *Anselm Feuerbach. Ausgabe seiner Werke*, Munich, depuis 1910. — Quenzel. *Der Maler Feuerbach*, Leipzig, 1920. — B. Schröder. Anselm Feuerbach und die Antike, *Jahrb. d. preuss. Kunsts.*, 1924.

C. Fiedler. *Hans von Marées*, Munich, 1889; *Schriften über Kunst*, Leipzig, 1896. — L. Réau. Hans von Marées. *Revue de l'Art anc. et mod.*, 1909. — Hartwig. *Hans von Marées, Fresken in Neapel*, Berlin, 1909. — Meier-Graefe. *Hans von Marées, sein Leben und sein Werk*, 3 vol., Munich, 1910; *Der Zeichner Hans von Marées*, Munich, 1925. — Max Klinger. *Malerei und Zeichnung*, 1891; 3e éd., Leipzig, 1899. — F. Servaes. *Max Klinger (Die Kunst)*, Berlin, 1902. — Heyne. *Max Klinger*, Leipzig, 1907. — P. Kühn. *Max Klinger*, Leipzig, 1907. — L. Réau. Max Klinger, *Gaz. Beaux-Arts*, 1908.

Vollmer. *Franz Stuck*, Berlin, 1902. — Hans Thoma. *Im Herbste des Lebens*, Munich, 1909. — H. Thode. *Hans Thoma und seine Kunst*, Francfort, 1899; *Hans Thoma. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst)*, Stuttgart, 1909. — L. Réau. Hans Thoma, *Revue de l'Art anc. et mod.*, 1910.

*2. **Réalistes et Impressionnistes*** : Jordan et Dohme. *Das Werk Adolph Menzels*, 3 vol., Munich, 1888-1895. — Pitsch. *Adolph Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen. Jubiläumsausgabe*, 2 vol., Berlin, 1886. — H. von Tschudi. *Adolph von Menzel. Abbildungen seiner Gemälde und Studien*, Munich, 1905. — Meier-Graefe. *Der junge Menzel*, Leipzig, 1906. — Kirstein. *Das Leben Ad. Menzels*, Leipzig, 1919. — Bock. *Adolph Menzel. Verzeichnis seines graphischen Werkes*, Berlin, 1923. — Scheffler. *Menzel. Der Mensch, das Werk*, Berlin, 1923. — L. Réau. *Menzel (Maîtres de l'Art moderne)*, Paris, 1927.

J. Mayr. *Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen*, Berlin, 1907. — L. Réau. Wilhelm Leibl, *Revue de l'Art anc. et mod.*, 1911. — Waldmann. *Wilhelm Leibl*, Berlin, 1914. — Trübner. *Das Kunstverständnis von heute*, Munich, 1892; *Die Verwirrung der Kunstbegriffe*. — Fuchs. *Wilhelm Trübner*, Munich, 1908.

Max Liebermann. *Gesammelte Schriften*. — K. Scheffler. *Max Liebermann*, Munich, 1906. — L. Réau. Max Liebermann. *Revue de l'Art anc. et mod.*, 1908. — Erich Hancke. *Max Liebermann*, Berlin, 1914; 2e éd., 1923. — G. Schiefler. *Das graphische Werk Max Liebermanns*, Berlin. — Max J. Friedländer. *Max Liebermann*, Berlin, 1924. — Biermann. *Louis Corinth*, Bielefeld, 1913. — A. Kuhn. *Louis Corinth. Sein Leben und sein Werk*, Berlin, 1925.

*3. **Expressionnistes*** : Fechter. *Der Expressionismus*, Munich, 1920. — P. Westheim. *Oskar Kokoschka*, Potsdam, 1919; 2e éd., Berlin, 1925. — Carl Einstein. *Die Kunst des XX. Jahrhunderts*, Berlin, 1926.

Revues d'art : *1. **Allemagne*** : *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. — *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. — *Repertorium für Kunstwissenschaft*. — *Zeitschrift für bildende Kunst*. — *Der Cicerone*. — *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, transformés depuis 1925 en publication annuelle sous le titre de *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. — *Kunstchronik*. — *Die Kunst*. — *Kunst und Künstler*. — *Deutsche Kunst und Dekoration*.

*2. **Autriche*** : *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. — *Belvedere*.

CHAPITRE XVII

L'ART DANS LES PAYS SCANDINAVES DE 1850 A NOS JOURS[1]

A mesure que les trois pays scandinaves, jadis unis ou associés, prennent conscience de leur originalité nationale, l'art danois, l'art norvégien et l'art suédois, auquel se rattache l'art finlandais, tendent à se différencier. Mais ils ont ceci de commun que, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, tous s'orientent vers l'École française, à laquelle ils vont demander le stimulant et les moyens d'expression nécessaires pour développer leur individualité.

I. — DANEMARK

Le Danemark avait été le premier des royaumes scandinaves à jouer un rôle dans l'art européen. L'Académie de Copenhague, fondée au XVIIIe siècle, lui avait permis de prendre une avance considérable. Si la réputation de ses meilleurs peintres : le davidien Eckersberg et Wilhelm Marstrand, ne dépassait guère ses frontières, la gloire internationale du sculpteur Bertel Thorvaldsen l'avait auréolé soudain d'un incomparable prestige et avait fait du minuscule Danemark un des sanctuaires de l'art.

L'éclat fulgurant de ce grand nom fait tort à l'époque suivante, qui n'accuse pas les mêmes progrès qu'en Norvège ou en Suède. Il est certain qu'on chercherait en vain dans l'art danois des cinquante dernières années un sculpteur aussi européen que Thorvaldsen ou même un

1. Par M. Louis Réau.

réussit à donner dans ses admirables statues de femmes nues, *Lédas* avec ou sans cygne, l'illusion de la chair tiède et vivante.

Peinture. — La leçon d'art français que la Glyptothèque de Jacobsen donnait aux sculpteurs, la *Collection Wilhelm Hansen*, créée à Ordrupgaard près de Copenhague, l'offrait aux peintres. Cette admirable galerie, qui était destinée à l'État danois, et qui a dû, malheureusement, en 1922, subir des amputations, contenait des chefs-d'œuvre de la pein-



Phot. Acad. des Beaux-Arts, Copenhague

Fig. 457. — Theodor Philipsen : Bétail à l'île de Saltholm, 1908.

ture française moderne depuis David jusqu'à Degas. Pour donner par quelques chiffres une idée de sa richesse, on pouvait y admirer six Delacroix, de très beaux paysages de l'École de Barbizon, des Courbet, des Daumier (*Au Théâtre français, Le Compartiment de troisième classe*) et surtout un choix abondant et raffiné de toiles impressionnistes : six Manet, sept Renoir, sept Degas, huit Claude Monet, cinq Cézanne et onze Gauguin. L'ensemble était digne d'être comparé aux célèbres collections moscovites de Morozov et de Stchoukine.

Aussi l'influence de l'École française, si marquée déjà chez les créateurs de la peinture danoise : Jens Juel et Eckersberg, ne cesse-t-elle de croître dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, à commencer par le romantique Lorenz Frölich qui passe de l'atelier de Bendemann, à

Dresde, dans celui de Couture, à Paris. Le maître le plus célèbre de la peinture danoise moderne, Peter-Severin Kröyer (1851-1909), avait été à Paris l'élève de Bonnat. Il a peint d'excellents portraits isolés ou groupés, — par exemple, *Le Comité français de l'Exposition de Copenhague de 1888*, — qui ont la solidité de construction des effigies de son maître avec, en plus, un sens de l'atmosphère qu'il doit à l'étude de nos paysagistes impressionnistes. C'est dans ses vues des plages blondes de Skagen, où il rend si délicatement la caresse de la lumière diffuse, que Kröyer a peut-être le mieux exprimé la nuance personnelle de sa sensibilité.

Les dunes de Skagen, à l'extrême pointe Nord du Jutland, ont également inspiré Michel Ancher et sa femme Anna. Les paysans de l'île de Seland n'ont pas eu de meilleur interprète que le peintre Ring qui, paysan lui-même, connaît à fond ses modèles. Frits Syberg préfère l'île de Fionie, patrie du conteur Andersen. L'excellent animalier Theodor Philipsen, peintre des veaux et des poulains, dresse son chevalet dans l'île de Saltholm. Ainsi chaque artiste se choisit son domaine.



Phot. Acad. des Beaux-Arts, Copenhague.

FIG. 458. — Vilhelm Hammershöj : Rayon de soleil, 1901. (Musée royal des Beaux-Arts, Copenhague.)

Tout en imitant les peintres français, l'École danoise garde un accent de terroir. Ses représentants les plus typiques sont des *intimistes* comme Viggo Johansen et Vilhelm Hammershöj, qui se plaisent à évoquer dans des intérieurs paisibles la douceur des veillées familiales.

Les peintres qui traitent des sujets bibliques ou historiques sont l'exception. Il faut citer pourtant Kristian Zahrtmann, dont l'école a eu autant d'influence que celle de Kröyer, et surtout Joakim Skovgaard qui a tapissé les murs et les voûtes de la cathédrale de Viborg de fresques colossales imprégnées d'un profond sentiment religieux.

LA PORCELAINE DANOISE. — L'art décoratif est le triomphe de l'art danois contemporain, et la céramique est de tous les arts appliqués celui qui a connu dans ce pays les plus éclatants succès : à telles enseignes

qu'on a pu baptiser le Danemark, avec autant de vérité que de poésie : « *le royaume de la Porcelaine* ».

Cette industrie avait été introduite à Copenhague dès le XVIIIe siècle par le Français Fournier : mais pendant longtemps on s'était contenté d'imiter les produits de Sèvres. C'est seulement à partir de 1885 que la *Manufacture Royale* fut réformée par un peintre d'origine norvégienne, Arnold Krog, qui apprit aux décorateurs à regarder la flore et la faune septentrionales, à copier de préférence les « animaux céramiques », ceux qui ont le poil ras ou la peau luisante : ours, otaries, phoques, anguilles. Son successeur, Joachim, recherche des effets plus vigoureux en employant le grès qui est, comme on l'a dit ingénieusement, « le mâle de la porcelaine ».

Une entreprise privée, la *Manufacture Bing et Gröndahl*, réussit à se faire une place à côté de la Manufacture royale, en adoptant une gamme de couleurs plus sévères ; sa renaissance est due en grande partie au peintre Willumsen qui avait subi en Bretagne l'influence de Paul Gauguin dont le fils, Jean Gauguin, s'est d'ailleurs fixé en Danemark.

Depuis lors, la porcelaine danoise s'est maintenue au premier rang par un incessant effort de renouvellement.

II. — NORVÈGE

A partir de la seconde moitié du XIXe siècle, la Norvège, qui avait joué jusqu'alors le rôle modeste de Cendrillon dans la famille des Pays scandinaves, prend de plus en plus conscience de son originalité. Ce réveil se manifeste dans tous les domaines : politique, intellectuel et artistique. Après s'être séparée du Danemark en 1814, la Norvège divorce avec la Suède et, pour effacer le souvenir de sa dépendance passée, sa capitale Christiania, qui portait le nom du roi de Danemark, Christian IV, reprend son appellation ancienne d'Oslo. En même temps, la littérature avec les grands dramaturges et romanciers Ibsen et Björnson, la musique avec Grieg prennent un merveilleux essor. Les peintres et les sculpteurs paraissent, au premier abord, un peu éclipsés par ces génies d'une renommée européenne : cependant Gustav Vigeland et Edvard Munch ne font pas, bien qu'ils soient moins connus à l'étranger, un moindre honneur à la Norvège et n'expriment pas moins fidèlement le caractère national.

Architecture. — L'architecture est de tous les arts plastiques le moins favorisé. Le *Château Royal*, construit en 1849 par le Danois Linstow,

l'*Université* d'Oslo, œuvre du Norvégien Christian-Henrik Grœsch, élève de Schinkel, ont la froideur et la banalité des bâtiments officiels. Pour sortir de cette ornière, Holm Munthe revient aux formes de l'architecture nationale en bois, mieux adaptées au climat : il remet en honneur, dans l'hôtel-chalet d'Holmenkollen, les toits à auvents hérissés de têtes de dragons : le « style Viking » remplace les pastiches néo-grecs.

Sculpture. — La sculpture norvégienne est beaucoup plus intéressante. Après s'être traînée pendant la première moitié du XIXe siècle à la remorque de Thorvaldsen, elle produit coup sur coup deux artistes remarquables : Sinding et Vigeland.

Stephan Sinding (1846-1922), le plus ancien des deux, se rattache,



Phot. comm., par M. Pierre Marcel.

Fig. 459. — Gustav Vigeland : L'Enfer. Bas-relief.
(Musée d'Oslo.)

comme le sculpteur américain Saint-Gaudens, à l'École française académique de Paul Dubois, de Mercié, de Barrias. L'ouvrage qui lui valut son premier succès : la *Femme barbare* relevant le corps de son fils tué dans un combat (Glyptothèque de Ny-Carlsberg, Copenhague) rappelle *Les dernières Funérailles* de Barrias. L'amitié du mécène danois Jacobsen l'attira à Copenhague où *La Mère captive* allaitant son enfant confirma sa réputation. Son œuvre la plus célèbre est le groupe intitulé : *Deux créatures humaines* (To Mennesker) : la nudité audacieuse de cet homme et de cette femme enlacés fit scandale en Norvège; mais Paris, moins prude, applaudit, en 1891, à ce groupe qui inspira peut-être à Rodin l'idée du *Baiser*. Pendant la guerre, Sinding voulut manifester son ardente sympathie pour la France en dédiant, dans la chapelle de la Sorbonne, aux étudiants morts pour la patrie, sa belle statue allégorique de *L'Offrande* : image de la France tenant sur ses bras étendus un

de ses fils mort pour elle. Une idée commune anime tous ces groupes : c'est la traduction, dans le marbre, des sentiments instinctifs et profonds qui lient la mère à l'enfant, l'homme à la femme, le citoyen à la patrie.

Gustav Vigeland, qui appartient à une génération plus récente (il est né en 1869), est un tempérament plus original et plus puissant : c'est le Rodin de la Norvège. Il avait commencé par subir l'influence de Thorvaldsen ; mais il s'en affranchit fougueusement dès son bas-relief de l'*Enfer* : œuvre de jeunesse, chaotique et tourmentée, d'inspiration dantesque. Ses monuments du mathématicien *Abel* et du poète *Henrik Wergeland*, ses admirables bustes d'*Ibsen*, de *Björnson*, de *Sophus Bugge*, d'*Arne Garborg*, de *Knut Hamsun* sont autant d'expériences par lesquelles il se rend de plus en plus maître des formes et de l'expression pour se préparer à l'œuvre capitale de sa maturité : la *Fontaine monumentale* destinée à une place d'Oslo. Une grande vasque soutenue par six géants de bronze de trois mètres de hauteur, un cercle enchanté d'animaux fabuleux, un escalier grandiose sur les degrés duquel s'étageront trente-quatre colosses de granit : tels sont les principaux éléments de ce projet babylonien. Si jamais il se réalise, la *Fontaine monumentale* de Vigeland comptera, avec la *Porte de l'Enfer* de Rodin, le *Monument au Travail* de Constantin Meunier et le *Temple de Kosovo* d'Ivan Mestrović, parmi les conceptions les plus colossales de la sculpture moderne.



Phot. comm. par M. Pierre Marcel.
Fig. 460. — Gustav Vigeland : Détail de la Fontaine monumentale d'Oslo.

Peinture. — La peinture norvégienne est moins ambitieuse : elle a toujours répugné, comme l'École danoise, aux grands tableaux mythologiques, religieux ou historiques. A partir de la seconde moitié du XIXe siècle, elle change d'orientation. Elle tourne le dos à l'Allemagne qui, du temps du paysagiste Dahl, de Hans Gude, de Tidemand, de Ludvig Munthe, avait été sa première institutrice, et se met à l'école de

l'art français. Le pôle de l'art norvégien n'est plus Düsseldorf, mais Paris.

Vers 1870, la conversion des pays du Nord à l'art français est un fait accompli. Tous les peintres sont attirés vers Paris par une vocation aussi impérieuse que celle qui pousse les fidèles vers Rome ou Jérusalem. Ce voyage ou plutôt ce pèlerinage devient le couronnement obligatoire des années d'apprentissage. « Il faut, écrit August Schneider, que j'aille cet hiver à Paris, quand je devrais marcher sur les mains. »

L'un de ces peintres norvégiens a fait un si long séjour en France qu'il pourrait presque être considéré comme Français : c'est Frits Thaulow (1847-1906), le géant blond dont J.-É. Blanche a fait un si vivant portrait, le peintre adroit, mais un peu monotone, des eaux courantes moirées de reflets.



Phot. Voering, comm. par M. Pierre Marcel.
FIG. 461. — Edvard Munch : Portrait de Hans Jaeger.
(Musée d'Oslo.)

Habitué des Salons parisiens, Thaulow résume pour beaucoup de Français la peinture norvégienne contemporaine. Mais c'est faire tort à trois artistes plus vigoureux, plus délicats ou plus variés : Kristian Krohg, Erik Werenskjold et Edvard Munch.

Krohg rappelle Courbet par son réalisme brutal, agressif, par sa foi dans la mission sociale de la peinture. Ses tableaux sont des réquisitoires contre une société égoïste et marâtre. Une distribution de pain à des indigents faméliques, par une morne journée d'hiver, dénonce toute l'horreur de la *Lutte pour la vie*. Dans une grande toile qu'il exposa en 1887 sous le titre d'*Albertine*, il ne craignit pas de montrer, au grand scandale de ses compatriotes, des prostituées passant la visite dans l'antichambre d'un médecin.

Erik Werenskjold a peint à la même époque des scènes de mœurs rustiques : des groupes pittoresques de jeunes paysannes du Telemark, l'*Enterrement d'un paysan* (1885). Mais il est plus psychologue, plus aristocratique que le plébéien Krohg.

Aussi excelle-t-il surtout dans le portrait : il nous a laissé des

effigies inoubliables d'*Ibsen*, de *Björnson*, du musicien *Edvard Grieg* et de l'explorateur *Nansen*.

Halfdan Egedius (1877-1899) eût sans doute égalé ces maîtres, s'il n'était mort en pleine jeunesse, à vingt-deux ans, « comme les fleurs qui meurent dès qu'elles s'épanouissent, sans attendre que les pétales tombent ». Véritable enfant prodige, il peignait à l'âge de dix-huit ans le *Portrait du peintre Stadskleiv*, une des perles du Musée d'Oslo. Ses dessins pour l'illustration des Sagas surpassent les cartons de Gerhard Munthe dont l'œuvre, comparable à celle de William Morris en Angleterre, relève plutôt de l'art industriel. Avec lui s'éteignit un des grands espoirs de l'art norvégien.

Dans la génération présente, c'est Edvard Munch qui tient incon-



Phot. Voering, comm. par M. Pierre Marcel.

Fig. 462. — Edvard Munch : L'Histoire. Fresque de l'aula de l'Université d'Oslo.

testablement, avec le sculpteur Gustav Vigeland, la première place. Il fut quelque temps, à Paris, élève de Bonnat, avec lequel il n'a d'ailleurs guère de points communs. C'est un artiste d'une sensibilité inquiète et troublante, souvent négligé dans la forme, mais toujours original et raffiné, qui s'impose dans tous les genres, aussi bien comme portraitiste et paysagiste que comme peintre décorateur ou aquafortiste.

Le Musée d'Oslo possède quelques-uns de ses meilleurs portraits : son *Portrait par lui-même* et celui de *Hans Jaeger*, bohême affalé sur une banquette de café, avec une expression de tristesse désabusée et de dégoût. Ses paysages, comme *La nuit d'été*, *Le bois de sapin sous la neige*, ont un grand charme. Mais c'est dans la décoration de la *Salle des fêtes* (aula) *de l'Université* qu'il donne toute sa mesure : la jeunesse est censée recevoir la double leçon de la Nature, incarnée dans une robuste paysanne allaitant son enfant, et de l'Histoire, symbolisée par un vieillard assis au bord de la mer, qui conte à un jeune garçon rêveur les exploits des Vikings. Œuvre puissante qui, malgré des défauts choquants, n'est

pas indigne d'être comparée aux fresques de Puvis de Chavannes à la Sorbonne et de Hodler à l'Université d'Iéna.

L'avenir montrera quel cas il faut faire des recherches souvent outrancières d'Henrik Sörensen, élève d'Henri Matisse ou du cubiste Per Krohg, fixé à Paris.

Dans le domaine de l'art décoratif, ce qui domine en Norvège, ce n'est pas, comme au Danemark, la porcelaine, mais la tapisserie. La *Suite du roi Sigurd*, dont les sujets sont empruntés aux Sagas royales de Snorre, exécutée à gros point par Mme Frida Hansen d'après les cartons de Gerhard Munthe, est une des créations les plus originales de l'art de notre temps.

III. — SUÈDE

Vers le milieu du XIXe siècle, l'art suédois, qui ne présentait plus guère, depuis la brillante période du règne de Gustave III, qu'un intérêt local, prend son essor. Paris devient plus que jamais, grâce au prestige des maîtres impressionnistes, la seconde patrie de tous les artistes suédois. On comptait en 1884 jusqu'à quarante-six peintres de nationalité suédoise établis en France. Mais ces émigrés ne sont pas des déracinés; ces disciples de Manet, ces élèves de Bonnat sont loin d'être de serviles imitateurs. Après la première équipe des Suédois parisianisés (*Parisersvenskarna*), qui semblaient vouloir se fondre, comme leurs prédécesseurs du XVIIIe siècle : Roslin et Lavreince, dans l'École française, surgit une génération plus imbue d'esprit national, plus confiante en sa force, qui ne demande désormais à ses éducateurs étrangers qu'une initiation technique et se sert du métier appris pour exprimer l'esprit de la race, l'âme du paysage de l'antique royaume de Svea. C'est alors que l'art suédois, jusque-là soumis tour à tour à des influences germaniques ou latines, devient, pour la première fois, le miroir de la Suède.

Ainsi, attraction vers l'étranger et spécialement vers la France, foyer de l'art moderne, qui aide la Suède, isolée au Nord-Est de l'Europe, à sortir du « provincialisme » où elle risquait de s'enliser, puis retour nostalgique à la tradition nationale, ranimée par la fondation du *Musée du Nord* et du Musée rustique en plein air de *Skansen* : tel est le rythme auquel obéit l'art suédois dans la période contemporaine qui mérite, à tous points de vue, d'être considérée comme son âge d'or.

Architecture. — Par la logique, l'originalité, la hardiesse de leurs conceptions, les architectes suédois tiennent aujourd'hui, avec les architectes américains, une des premières places dans le monde. Toutes pro-

portions gardées, Stockholm est, après New York, une des capitales de l'architecture moderne.

Ce progrès paraît d'autant plus frappant que le style Empire et la pseudo-Renaissance n'avaient produit en Suède que des œuvres médiocres et mesquines. Une ère nouvelle s'ouvre avec le *Musée du Nord* de Gustaf Clason, l'*Hôtel des Postes* de Ferdinand Boberg qui est aussi l'auteur de la délicieuse villa du Prince Eugène, les puissantes et sveltes *églises d'Engelbrecht* et *de Högalid*, où les architectes Walhmann et Tengbom ont su exprimer en même temps la force et l'élan de la foi, le massif *Palais de Justice* de Westman, l'*Institut technique* de Lallerstedt, le monumental *Lycée d'Östermalm*, qui montre jusqu'où la Suède pousse le luxe des édifices scolaires. L'œuvre la plus caractéristique de ce renouveau architectural est sans doute le nouvel *Hôtel de Ville de Stockholm*, bâti de 1911 à 1923 sur les plans de Ragnar Östberg : cette masse puissante rappelle, par sa façade ajourée d'arcades et sa haute tour-beffroi qui se mirent dans l'eau moirée, le Palais des Doges et le Campanile de Saint-Marc; mais c'est une conception repensée par un artiste original et transposée dans le mode septentrional, plus sobre et plus rude, comme il sied à la *Venise du Nord*.



Phot. comm. par M. Reau.

Fig. 465. — Ragnar Östberg : Hôtel de Ville de Stockholm.

Sculpture. — En même temps que s'affirme un nouveau style architectural, la sculpture s'émancipe du stérile néo-classicisme des successeurs dégénérés de Sergel et des imitateurs de Thorvaldsen. On peut faire dater cet affranchissement du groupe des *Lutteurs* exécuté à Paris en 1857 par Johan-Peter Molin. A partir de ce moment, c'est à l'École française que les sculpteurs suédois vont demander l'en-

seignement dont ils sentent le besoin pour développer les forces latentes de leur talent.

Après un séjour à Paris qui se prolonge de 1876 à 1879, John Börjeson devient une sorte de sculpteur officiel et exécute une série de monuments pour la décoration des places publiques : l'un des meilleurs est la *Statue équestre de Charles X-Gustave* à Malmö.

Per Hasselberg (1850-1894) est un tempérament plus spontané, plus indépendant, qui répugne à la sculpture de parade et au travail sur commande : il se rattache aux impressionnistes par son aptitude à surprendre la vie dans ses mouvements les plus fugitifs. A la même génération appartient encore Christian Eriksson, qui excelle dans toutes les techniques et s'exprime avec une égale virtuosité dans la langue du bois, du grès, du marbre et du bronze.



Phot. du Musée.

Fig. 464. — Carl Milles : Motif de fontaine.
(Musée National, Stockholm.)

L'artiste qui domine aujourd'hui l'École de sculpture suédoise et qui serait le premier des sculpteurs scandinaves, si ce rang ne lui était disputé par le Danois Kai Nielsen et le Norvégien Gustav Vigeland, est Carl Milles, l'auteur des groupes d'enfants du Théâtre Dramatique de Stockholm et du pittoresque *Monument de Sten Sture* à Uppsala.

Bien que la sculpture ne joue qu'un rôle secondaire dans l'œuvre du grand peintre et aquafortiste Anders Zorn, il serait injuste de passer sous silence la statue pleine de vie de *Gustaf Vasa*, le libérateur de la Suède, qu'il érigea patriotiquement dans sa ville natale de Mora en Dalécarlie : c'est assez pour lui mériter un rang, à côté de Daumier, de Courbet, de Degas, parmi les peintres-sculpteurs du XIXe siècle.

Peinture. — Quels que soient les mérites éminents des archi-

tectes et des sculpteurs suédois, ils sont éclipsés les uns et les autres par l'éclat de la peinture suédoise moderne qu'illustrent des gloires nationales comme Ernst Josephson, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Richard Bergh, le Prince Eugène et un artiste d'une réputation européenne ou même mondiale : Anders Zorn.

Ici encore nous retrouvons l'influence prédominante de l'École française, déjà très sensible chez des artistes de la première moitié du XIXe siècle tels que le portraitiste Södermark et le peintre d'histoire Höckert, mais plus accusée chez le paysagiste Alfred Wahlberg (1834-1906), le Corot suédois, directement issu de l'École de Fontainebleau.



Phot. du Musée National.
FIG. 465. — Ernst Josephson : Le Génie du torrent, 1884.
(Coll. du Prince Eugène, Stockholm.)

Ernst Josephson (1851-1906), qui retrouva à Paris son compatriote Nils Forsberg, auteur de l'émouvante *Mort d'un héros*, épisode de la guerre de 1870, s'apparenterait plutôt à Manet. Il fit comme lui un voyage en Espagne où il subit l'ascendant de Velázquez et d'où il rapporte ses *Forgerons espagnols*. Cependant il doit l'essentiel de sa formation à la France où il fit de nombreux séjours, non seulement à Paris, mais encore à Gargilesse dans le Berry, à Tréboul et dans l'île de Bréhat en Bretagne. Il a peint d'admirables portraits comme ce *Journaliste Renholm* du Musée de Stockholm : bon vivant épanoui, tenant à la main son carnet de notes, qui rappelle le graveur Belot du *Bon Bock*. On lui doit aussi des œuvres d'imagination comme le poétique *Génie du torrent* (Stromkärlen). Une maladie mentale le terrassa à trente-sept ans.

A cette génération des Suédois de Paris (*Parisersvenskarna*) dont les œuvres, exposées au Salon entre 1880 et 1890, se distinguent à peine de celles de leurs camarades français, appartiennent Hugo Salmson et Hugo Birger, qu'on peut étudier l'un et l'autre au Musée de Göteborg : le premier y est représenté par un tableau rustique dans la manière de Millet : *Paysans nettoyant un champ de betteraves en Picardie* ; le second se révèle

un peintre très averti des élégances parisiennes dans *Le déjeuner des artistes chez Ledoyen*.

La nouvelle équipe qui entre en scène après 1890 continue à demander son initiation aux maîtres français; mais elle réagit vigoureusement contre la menace d'une absorption. Cette émancipation de l'art national se manifeste dans l'œuvre de Richard Bergh, pénétrant analyste de la vie intérieure, dont les portraits isolés : *sa femme* en train de coudre, laissant tomber la main d'un air rêveur, le romancier *Strindberg*, au masque léonin, ainsi que les portraits groupés (*Le Comité de l'Union des Artistes*) égalent les intimités de Fantin-Latour. Elle est plus frappante encore chez les paysagistes qui délaissent les côtes de la Manche et la forêt de Fontainebleau pour peindre l'escarpement des falaises de la Baltique, le pêle-mêle d'îlots rocheux qui forment en bordure des côtes suédoises l'archipel du Skärgard, la limpidité des nuits d'été qu'éclaire une lune opaline.



Phot. du Musée.

Fig. 466. — Carl Larsson : Intimité.

(Musée National, Stockholm.)

La petite ville de Varberg, au bord de la Baltique, où les paysagistes Karl Nordström et Nils Kreuger attirèrent une colonie d'artistes, devint alors, toutes proportions gardées, pour la peinture suédoise, ce que Fontainebleau avait été pour l'art français. A l'École de Varberg a succédé l'Ecole de Stockholm : car la beauté de la capitale et de ses environs a magnifiquement inspiré plusieurs peintres-poètes au premier rang desquels se placent Eugène Jansson, qui analyse la réverbération de la lumière dans l'eau moirée du lac Mälar, et le prince Eugène de Suède, élève reconnaissant de Bonnat et surtout de Puvis de Chavannes qui lui apprit à rythmer ses grandes compositions décoratives de l'Hôtel de Ville de Stockholm.

De cette pléiade de talents originaux se détachent trois peintres qui

résument à nos yeux les principaux aspects de l'art suédois : Carl Larsson, Bruno Liljefors et Anders Zorn.

Dans de lumineuses aquarelles, Carl Larsson a évoqué avec un charme pénétrant la vie de famille suédoise, la douceur du home ; c'est un délicieux peintre d'enfants, et la *Société de l'Art à l'École*, qui a si puissamment contribué à développer en Suède la peinture décorative en consacrant les fonds qu'elle recueille à l'exécution de grandes peintures murales, a été heureusement inspirée en demandant à Larsson de fleurir les murs de plusieurs bâtiments scolaires. Peut-être l'artiste a-t-il un peu forcé son talent dans les fresques plus ambitieuses du foyer de l'Opéra et du grand escalier du Musée National de Stockholm où il a retracé les principales phases de l'histoire de l'art suédois.



Phot. du Musée.

Fig. 467. — Bruno Liljefors : Aigles de mer.
(Musée National, Stockholm.)

Bruno Liljefors, dont les principales œuvres ont été retenues par le Musée de Göteborg, le Musée National et la Galerie Thiel de Stockholm, n'a pas encore en Europe la réputation qu'il mérite, car il n'est rien moins que le premier peintre animalier de notre temps. Paris lui révéla les estampes japonaises; mais son japonisme n'a rien de servile : ses animaux sont aussi authentiquement suédois que les baigneuses de Degas sont parisiennes. C'est la faune de son pays natal qu'il a captée dans ses toiles comme dans un filet : il a fixé avec une étonnante exactitude et une sympathie presque fraternelle les formes, les couleurs, les attitudes familières des différentes espèces d'animaux qui peuplent les forêts de pins bruissant comme des orgues, ou vivent tapis au bord des lacs, dans les fourrés de roseaux frissonnants : renards à l'affût, grands-ducs aux yeux ronds, courlis au bec grêle, couples de tétras en rut, files d'oiseaux de passage s'égrenant sous un ciel plombé. On a dit de lui qu'il peignait une famille de canards sauvages comme la peindrait un canard, s'il savait peindre.

Anders Zorn, le seul peintre suédois de notre temps qui ait conquis, comme jadis le portraitiste Roslin, une réputation internationale, est, au moins en apparence, un cosmopolite. Il a vécu pendant plusieurs années

à Paris ; il a fait des voyages répétés en Amérique. Néanmoins il reste foncièrement Suédois et même Dalécarlien : c'est dans son village natal de Mora qu'après avoir couru le monde il vint jeter l'ancre comme un voilier qui rentre au port. Qu'il ait subi tour à tour l'influence des impressionnistes français, de Velázquez et des portraitistes anglais, c'est incontestable : mais la prestigieuse virtuosité dont il arrache le secret à ses maîtres étrangers n'est pour lui qu'un moyen de glorifier sa patrie : paysans bariolés qui dansent sur l'herbe dans la nuit de la Saint-Jean, belles filles blondes, aux croupes rebondies, qui se lavent l'hiver dans leur cuveau rustique, réchauffées par les flammes dansantes du foyer, ou qui l'été s'ébattent, agrestes naïades, dans l'eau claire des lacs. Art peu raffiné sans doute, d'où toute pensée est absente, mais plein de sève et de saveur, débordant d'une robuste et brutale sensualité qui fait penser parfois à un Jordaens suédois.



Phot. du Musée.

Fig. 468. — Anders Zorn : La Danse de la Saint-Jean à Mora, 1897.
(Musée National, Stockholm.)

L'aquafortiste égale, surpasse même peut-être le peintre. Ses portraits d'*Ernest Renan*, vieillard sédentaire, tassé dans son fauteuil comme sous le poids d'un cerveau trop lourd, de *Rodin* avec sa barbe de faune, de *Berthelot* pensif, de *Verlaine* socratique, en tenue d'hôpital, d'*Anatole France* au sourire malicieux, ses nus féminins baignés de lumière sont des chefs-d'œuvre dignes de Rembrandt.

Dans la jeune École suédoise dont la vitalité, même si elle semble comme partout un peu anarchique, est de bon augure pour l'avenir, il faut au moins détacher quelques chefs de file : Engström Ekegaardh, qui s'est formé à Paris et dont les paysages ont une grande puissance d'effet, et surtout un peintre qui ressuscite un nom glorieux dans l'histoire de la peinture : Isaac Grünewald.

Art décoratif. — La renaissance des industries domestiques et rurales (Hemslöjd) a été favorisée par la création du *Musée du Nord*, admirable répertoire de la civilisation scandinave, et du Musée en plein air de *Skansen*.

Des associations se sont formées pour encourager à la campagne la renaissance de l'art textile. Sans égaler la céramique de Copenhague, la Suède peut s'enorgueillir de la manufacture de porcelaine de Rörstrand, fondée en 1726, et de celle de Gustafsberg, fondée cent ans plus tard, en 1827. La verrerie d'Orrefors produit les verres dits de Graal, qui rappellent les vases de Gallé. Carl Malmsten a su créer des meubles originaux. L'art de la reliure a été rénové par Gustaf Hedberg, qui avait appris son métier à Paris. Ainsi, dans tous les domaines, l'art décoratif suédois, qui avait borné si longtemps son ambition à ressembler à l'art français « comme l'églantine à la rose », entre dans des voies nouvelles en combinant, avec la délicate culture française héritée du passé, des éléments d'origine nationale et le rationalisme industriel moderne.



Phot. Giraudon.

Fig. 469. — Albert Edelfelt : Portrait de Pasteur.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

IV. — FINLANDE

L'art finlandais ne date guère que de la seconde moitié du xixe siècle et, avant de prendre un caractère spécifiquement finnois, il reste assez longtemps, malgré le rattachement politique du Grand-Duché de Finlande à l'Empire russe, dans l'orbite de l'art suédois. La capitale admi-

nistrative avait beau être Pétersbourg; Stockholm demeurait la métropole intellectuelle et artistique.

Mais, comme la Suède de 1880 était elle-même une province de l'art français, c'est en définitive à Paris que prennent contact Finlandais et Suédois : tel est le cas du sculpteur Vallgrén et surtout du peintre Albert Edelfelt (1854-1905), qui fut un des meilleurs élèves de Bastien-Lepage et nous a laissé un véridique portrait de *Pasteur* dans son laboratoire (Musée du Luxembourg).

L'art finnois proprement dit ne s'émancipe de la tutelle suédoise qu'à l'aube du xx[e] siècle. Une de ses premières manifestations dans le domaine de l'architecture fut le mémorable *Pavillon de Finlande* élevé par Saarinen à Paris, lors de l'Exposition Universelle de 1900 : bâti en pierre brute, ce pavillon d'une structure originale, simple et robuste, annonçait à la face du monde la naissance d'un art national dans ce pays encore asservi. C'est également à Saarinen que sont dus les plans d'un musée d'histoire de la civilisation, et la nouvelle gare centrale à Helsinki, l'ancien Helsingfors.

L'artiste en qui s'est incarné avec le plus de puissance le génie de la race est le peintre Axel Gallén. Tandis qu'Edelfelt et Jarnefelt étaient des Suédois d'origine et d'éducation, Gallén est un Finnois imprégné de l'épopée du Kalevala, qui interprète fidèlement les contes et les traditions populaires du pays des Suomi. Il s'était dégrossi à Paris, où il fréquenta l'Académie Julian, l'atelier de Cormon, et où il subit, à ses débuts, l'influence de Bastien-Lepage. Mais, de retour dans son pays, il se voua à la création d'un art national. Grâce à lui et au peintre paysan Rissanen, on peut parler désormais d'une *École finnoise*.

BIBLIOGRAPHIE

Études d'ensemble sur les trois Pays scandinaves. — Avenard. L'Art en Scandinavie, dans *Le Musée d'art*, Paris, s. d. — Léonie Bernardini-Sjoestedt. La Peinture scandinave, *L'Art et les Artistes*, 1912.

I. — DANEMARK

1. **Ouvrages généraux.** — Ph. Weilbach. *Nyt dansk Kunstnerlexikon*, 2 vol., Copenhague, 1896. — K. Madsen. *Kunstens Historie i Danmark*, Cop., 1900; L'Art danois, *Gaz. Beaux-Arts*, 1926. — Beex. *Danmarks Malerkunst. Billeder og Biografier*, Cop., 1922. — E. Hannover. *Dänische Kunst des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig, 1907.

2. **Monographies.** — Ph. Weilbach. *H. V. Bissen. Et Mindeskrift*, Cop., 1898. — Ragnar Hoppe. *Kai Nielsen*, Stockholm, 1925. — Wanscher. *Kai Nielsen*, Cop., 1926. — K. Madsen. *Wilhelm Marstrand*, Cop., 1905. — Dumonthier. Une grande collection d'œuvres françaises modernes en Danemark. La collection Wilhelm Hansen. *Revue de l'Art anc. et mod.*, 1922.

3. **Revues d'art.** — *Samleren*, Cop.

II. — NORVÈGE

1. **Ouvrages généraux.** — ANDREAS AUBERT. *Det nye Norges Malerkunst*, Christiania (trad. en allemand sous le titre : *Die norwegische Malerei im XIX. Jahrhundert*, Leipzig, 1900). — JENS THIIS. La peinture norvégienne au XIXe siècle, *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*. Paris, 1921. — G. VIDALENC. *L'art norvégien contemporain* (Coll. *Art et Esthétique*), Paris, 1921.

2. **Monographies.** — S. SINDING. *En billedhuggers liv* (La vie d'un sculpteur), Cop., 1921. — J. DE COUSSANGE. Stephan Sinding, *Gaz. Beaux-Arts*, 1922. — LINDE. *Edv. Munch und die Kunst der Zukunft*, Berlin, 1905. — VIDALENC. Un peintre norvégien contemporain, Halfdan Égédius, *L'Art et les Artistes*, 1922.

3. **Revues d'art.** — *Kunst og Kultur*, Bergen.

III. — SUÈDE

1. **Ouvrages généraux.** — G. NORDENSVAN. *Svensk Konst och svenska konstnärer*, Stockholm, 1892; *Sveriges Konst*, St., 1904 (trad. all. sous le titre de *Schwedische Kunst*, Leipzig, 1904). — R. BERGH. *Om Konst och annat*, St., 1908. — ROMDAHL et ROOSVAL. *Svensk Konsthistoria*, St., 1913. — C. LAURIN. *La Suède vue par ses peintres*, 1911.

2. **Monographies.** — ROOSVAL. *Stockholms Stadshus* (L'Hôtel de Ville de Stockholm), 3 vol., 1924. — AHLBERG. *Swedish Architecture of the XX. Century*, Londres, 1925. — ROMDAHL. *Per Hasselberg*, 1909. — JANZON. *Alfred Wahlberg*, 1909. — G. PAULI. *Ernst Josephson*, 1902. — KARL WAHLIN. *Ernst Josephson*, St., 1912. — G. NORDENSVAN. *Carl Larsson*, 1901. — KRUSE. *Carl Larsson*, 1906. — TOR HEDBERG. *Richard Bergh*, 1905. — TOR HEDBERG. *Anders Zorn*, 1910. — K. ASPLUND. *Anders Zorn. His life and work*, Londres, 1921. — ROMDAHL. *Anders Zorn aquafortiste*, Paris, 1925.

E. WETTERGREN. *L'art décoratif moderne en Suède*, Trad. V. Pinot, Malmö, 1925.

3. **Revues d'art.** — *Ord och Bild*. — *Arktos*. — *Konst och Konstnärer*.

IV. — FINLANDE

J. ÖHQVIST. *Suomen Taiteen Historia* (Histoire de l'art finlandais), Helsingfors, 1912.

WASASTJERNA. *L'architecture en Finlande*, Helsingfors, 1909. — W. HAGELSTAM. *Axel Gallén*, Stockholm, 1904.

CHAPITRE XVIII

L'ART DANS LES PAYS SLAVES ET BALKANIQUES DE 1850 A NOS JOURS[1]

I. — TCHÉCOSLOVAQUIE

Le trait saillant de l'art tchèque après 1848 est sa libération progressive de l'influence allemande ou autrichienne et la formation d'un art national qui se détourne de plus en plus, malgré la sujétion politique et la proximité géographique, de Vienne comme de Munich, et n'accepte d'autre guide que l'École française.

L'érection du *Théâtre National* de Prague est la première affirmation de cette volonté d'affranchissement. Mais on y sent encore l'imitation de la néo-Renaissance viennoise. C'est aux artistes qui ont succédé à *la génération du Théâtre National* qu'il était réservé de faire aboutir ce laborieux effort d'un peuple encerclé par le germanisme et passionnément résolu à être lui-même. Groupés dans la *Société Mánes,* fondée en 1887 sous le vocable du grand initiateur de l'art national, les artistes tchèques contemporains, formés pour la plupart à Paris, constituent une école homogène, qui ne se laisse plus confondre avec aucune autre.

ARCHITECTURE

Comme dans tous les autres pays de l'Europe centrale et occidentale, c'est le poncif de la *néo-Renaissance* qui se substitue, à Prague,

1. Par M. Louis Réau.

après 1850, aux pastiches néo-gothiques. Ce style était représenté avec éclat à Dresde par Gottfried Semper, à Vienne par Van der Nüll et Siccardsburg : c'est à ces maîtres que se rattachent les architectes tchèques.

Le premier en date des néo-Renaissants est Ignace Ullmann, formé à Vienne, qui a construit dans un style un peu surchargé la *Caisse d'Épargne de Bohême* et l'*École supérieure de Jeunes Filles* où il prodigue les bossages en forte saillie et les lourds entablements. Son collaborateur Barvitius vise, dans son *Église Saint-Venceslas* à Smichov, à des effets d'une simplicité plus raffinée : au faste vénitien de Sansovino il préfère l'élégance florentine de Brunelleschi.



Phot. Jan Štenc. Prague.

FIG. 470. — J. Zitek : Le Théâtre National, à Prague.

Le *Théâtre National* de Prague, inauguré en 1883, n'est pas seulement l'œuvre capitale de Joseph Zitek, qui avait été, comme Ullmann, l'élève des architectes viennois Van der Nüll et Siccardsburg : c'est le temple de la nation tchèque *rediviva*, le symbole de sa résurrection. Il s'élève sur le quai de la Vltava et présente trois façades monumentales. L'intérieur a été refait, après un incendie, par le meilleur disciple de Zitek, Joseph Schulz, qui construisit en outre deux des édifices importants de la capitale : le *Rudolphinum*, salle de concerts et galerie de peinture où on a logé provisoirement le Parlement, et le *Musée de Bohême*.

Le défaut de la néo-Renaissance tchèque, comme des styles néo-classique et néo-gothique, était sa banalité internationale. L'effort des architectes de la génération suivante a consisté à dégager les éléments d'un style plus local, plus indigène, soit en revenant à l'architecture « baroque » du XVIII[e] siècle, dont Prague avait été, après Vienne, le principal foyer, soit en utilisant les motifs de l'art populaire. Les prin-

cipaux représentants de ces tendances sont Joseph Fanta, qui a conçu la massive *Gare Wilson*, Frédéric Ohmann, dont la fantaisie plus légère se joue dans la décoration des salles de spectacle, et surtout Jan Kotěra, qui, après avoir été à Vienne l'élève d'Otto Wagner, a affirmé son originalité dans la façade sévère, en tuyaux d'orgue, du *Musée de Králové Hradec*.

SCULPTURE

De même que tous les peintres tchèques contemporains se réclament de Mánes, presque tous les sculpteurs procèdent de Myslbek, l'auteur de la statue équestre de *Saint Venceslas*, qui a été non seulement un très noble artiste, mais un grand éducateur. Son atelier fut une véritable pépinière de sculpteurs.



Phot. Jan Štenc, Prague.
FIG. 471. — Jan Štursa : Ève.
(Glyptothèque, Munich.)

A la génération du Théâtre National appartiennent Bohuslav Schnirch, Stanislas Sucharda et Ladislas Šaloun.

Sucharda est l'auteur du *Monument de Palacky*. La statue assise du grand historien est entourée de groupes allégoriques en bronze, qui symbolisent les deux phases du passé de la nation : la Bohême écrasée, presque moribonde après la bataille de la Montagne Blanche (Bila Hora), où l'aigle impériale lui cassa les reins, et, en face, la Bohême ressuscitée. Tous ces détails sont d'un pathétique frémissant; mais l'ensemble manque d'équilibre et de cohésion.

A Ladislas Šaloun échut la redoutable mission de glorifier un autre héros national de la Bohême dans son *Monument de Jean Huss*, qui se dresse à une place d'honneur, au cœur même de Prague, sur la Grand-Place de la Vieille Ville; on voudrait plus de corps à ce maigre fantôme : ce n'est plus qu'une âme prête à s'envoler.

Tous les sculpteurs de la génération suivante ont ceci de commun qu'ils se sont formés à Paris et ont subi profondément l'influence des maîtres de l'École française, en particulier de Rodin et de Bourdelle.

François Bilek travailla dans l'atelier d'Injalbert; mais il ne lui emprunta que la connaissance du métier; par le sentiment, il se rapproche beaucoup plus de nos imagiers gothiques. Dans son groupe

tâtonnant des *Aveugles*, il traduit avec émotion la souffrance humaine.

Joseph Mařatka est de formation tout à fait française. Il resta trois ans dans l'atelier de Rodin à titre non seulement d'élève, mais de praticien, et il collabora à l'exécution de son *Monument de Victor Hugo*. Plus tard, c'est sur sa recommandation qu'il fut chargé du monument de l'aviateur Santos-Dumont à Buenos Ayres. De retour à Prague, où il tailla les grandes statues du portail du nouvel Hôtel de Ville, il se voua avec un infatigable dévouement à une active propagande en faveur de la sculpture française, qu'il a contribué plus que personne à faire connaître et apprécier : c'est lui qui organisa en 1905, à Prague, la mémorable exposition de l'œuvre de Rodin, et en 1909 une manifestation analogue en l'honneur de Bourdelle.

Ce sont également des Tchèques très parisiens que Bohumil Kafka, beau tempérament d'artiste à la fois ardent et discipliné, et Otokar Španiel qui, dans ses bustes de l'architecte slovène *Plečnik* ou du poète croate *Ivo Vojnovic*, dans ses portraits-plaquettes de l'astronome *Janssen* et de l'historien *Ernest Denis* a créé des effigies d'une individualité saisissante.

Le chef incontesté de la jeune sculpture tchécoslovaque était Jan Štursa, qu'une mort volontaire a enlevé en 1925. Né en 1880 en Moravie, il était, comme la plupart de ses contemporains, élève de Myslbek. Il a subi, lui aussi, à ses débuts, l'emprise de Rodin. Mais une personnalité originale se dégage, plus préoccupée de synthèse que du jeu impressionniste des ombres et des lumières, dans son *Ève* en bronze de la Glyptothèque de Munich, dans les groupes monumentaux qui chargent les pylones du pont Hlavka, dans ce jeune *Blessé* de la grande guerre qui, mortellement frappé à la tête, s'écroule comme une masse en battant l'air de ses mains. Ses bustes du graveur *Max Švabinsky*, de la célèbre actrice *Anna Kvapilova* sont également des œuvres de premier ordre.

PEINTURE ET GRAVURE

Après Josef Mánes, initiateur de la peinture nationale tchèque, l'influence allemande, qui prédominait encore dans la première moitié du XIXe siècle, décline, et l'influence française prend nettement le dessus.

Parmi les peintres des générations suivantes, il n'en est presque pas un seul qui n'ait résidé plus ou moins longtemps à Paris. Iaroslav Čermak s'y fixe depuis 1852 jusqu'à sa mort en 1878 et, après avoir été à Bruxelles l'élève de Gallait, il se rallie à Delacroix. Parmi les élèves tchèques de l'atelier Couture, qui était alors très achalandé, on peut citer Soběslav Pinkas, qui séjourne à Paris de 1854 à 1865. Peintre de genre et ani-



Phot. Jan Štenc, Prague.

Fig. 472. — Antonin Slavicek : Vue générale de Prague.

malier de talent, Pinkas fit partie de la colonie d'artistes de Marlotte, puis vint habiter à Cernay-la-Ville la maison de son ami, le paysagiste Français. De retour à Prague, il y fonda l'Alliance française dont il fut pendant seize ans le président.

Venceslas Brožik (1851-1901), qui exposa à Paris au Salon de 1878 sa grande toile : *Les Ambassadeurs tchèques demandant à Charles VII la main de sa fille pour le roi de Bohême Ladislas*, s'efforce de marcher sur les traces du Polonais Matejko (voir t. VIII, 1, p. 248). Son tableau le plus populaire : *La Condamnation de Jean Huss*, ne manque pas d'un certain pathétique : mais c'est un pathétique de théâtre, un drame à grand spectacle mis en scène à la manière de Delaroche, de Gallait ou de Piloty.



Phot. Jan Stenc, Prague.

Fig. 475. — Nicolas Aleš : Scène du cycle de La Patrie.
(Foyer du Théâtre National, Prague.)

Il y a plus de sincérité dans l'œuvre des paysagistes tels qu'Antoine Chittussi (1848-1891), formé à l'école des maîtres de Barbizon, qui, avant d'interpréter les paysages de son pays natal, se fit la main en peignant des vues de la forêt de Fontainebleau.

A la décoration du Théâtre National ont collaboré deux artistes dont le talent rappelle les élégances Second Empire de Paul Baudry. Nicolas Aleš, plus dessinateur que peintre, puise dans le répertoire des légendes populaires l'inspiration de son cycle de *La Patrie*, noble parure du foyer. Vojtech Hynais (1854-1925) a peint le rideau du théâtre : grande page adroitement composée, qui montre les poètes, les musiciens, les acteurs tchèques groupés autour des Muses de la Tragédie et de la Comédie, attendant le moment de prendre possession de l'édifice reconstruit grâce aux offrandes de toute la nation.

A la suite de ces peintres décorateurs se rangent les illustrateurs et

les « affichistes », qui se sont laissé attirer, eux aussi, par le rayonnement de l'art français. Luděk Marold, qui remporta un grand succès en 1888 avec son pittoresque tableau du *Marché aux œufs à Prague*, a illustré les romans de Daudet, de Bourget. François Kupka collabore à l'*Assiette*



Phot. Jan Štenc, Prague.

Fig. 474. — Vojtech Hynais : Rideau du Théâtre National, à Prague. Partie centrale.

au Beurre, illustre les *Érinnyes* de Leconte de Lisle. Alphonse Mucha quitta sa Moravie natale pour venir à Paris, où il travailla dans les ateliers de Lefebvre et de J.-P. Laurens et se fit connaître par une série d'affiches de théâtre à la gloire de Sarah Bernhardt, dont le coloriage assez fade rappelle les calligraphies de Grasset.

La fondation de la *Société Mánes* marque l'avènement d'une nouvelle génération qui a pour organe la revue d'art *Volné Směry* (Libres ten-

dances). Ses principaux représentants sont Joža Uprka, peintre des Slovaques de Moravie, l'excellent paysagiste Antonin Slaviček (1870-1910), impressionniste pur qui s'efforce de rendre avec un papillotement de couleurs vibrantes le poudroiement du soleil sous les arbres ou le pittoresque des vieux quartiers de Prague, enfin Jan Preisler, qui, dans son triptyque du *Printemps*, chef-d'œuvre de sa jeunesse, et dans sa décoration de l'Hôtel de Ville de Prague, ennoblit la réalité par le rêve, relève l'observation par la fantaisie en soumettant toutes les créations de son esprit à un rythme harmonieux.



Phot. Jan Štenc, Prague.

FIG. 475. — Max Švabinsky : Eau-forte tirée du cycle de la Forêt Vierge.

Les graveurs tchécoslovaques se sont groupés dans une association placée sous le patronage de leur glorieux ancêtre du XVIIe siècle : Venceslas Hollar. L'artiste qui a le plus puissamment contribué à la renaissance des arts graphiques est sans contredit Maximilien Svabinsky, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Prague. L'exemple des grands cycles gravés de l'Allemand Max Klinger n'est pas étranger à la conception de ses recueils d'eaux-fortes. Mais sa fougue sensuelle l'empêche de sombrer dans l'idéologie germanique : cet homme du Nord rêve de forêts tropicales où sous le soleil ardent la sève monte dans les lianes exubérantes, tandis que le désir gonfle le cœur des amants enivrés. Il n'y a rien, dans la gravure contemporaine, qui ressemble à ces visions édéniques, saturées de passion charnelle.

Dans une note toute différente, Švabinsky a gravé de beaux portraits sur bois de l'historien *Palacky*, du compositeur *Smetana*, du peintre *Mánes*, du président *Masaryk*.

François Šimon, le président actuel de la Société Mánes, se partage entre Prague et Paris où il a résidé pendant de longues années et dont il a rendu avec une remarquable acuité de vision les paysages familiers : le bassin du *Jardin du Luxembourg*, le *Boulevard Saint-Martin* sous la neige. Il s'est adonné avec succès à la gravure en couleurs.

On ne peut qu'admirer la vitalité d'une école inexistante au début du XIXe siècle, qui a produit en moins de cinquante ans, après Myslbek et



Phot. Jan Štenc, Prague.

FIG. 476. — Fr. Šimon : Le pont Charles IV à Prague. Eau-forte.

Mánes, ses initiateurs, des architectes tels que Zitek et Kotěra, des sculpteurs comme Mařatka et Jan Štursa, des peintres et des graveurs de la valeur d'Aleš et d'Hynaïs, de Jan Preisler et de Max Švabinsky. Son originalité égale sa fécondité ; étroitement rattachée par ses tendances et sa technique à l'École française, elle n'en est cependant pas une colonie : son inspiration est foncièrement nationale.

Les mêmes tendances se retrouvent dans les arts décoratifs, dont l'Exposition parisienne de 1925 a permis de constater l'essor. La réputation des broderies slovaques, des verreries de Karlovy Vary (Karlsbad) est depuis longtemps établie ; mais il faut saluer la renaissance de l'art du livre sous l'impulsion du poète et dessinateur Karel Hlaváček et de l'éditeur Jan Štenc de Prague, qui publie un *Almanach des Arts graphiques*.

II. — POLOGNE

Pendant la première moitié du XIXe siècle, c'est surtout dans le royaume immatériel de la poésie et de la musique que s'était réfugiée l'âme polonaise meurtrie par la réalité : ses interprètes les plus émouvants avaient été Mickiewicz et Chopin. Après les insurrections manquées de 1830 et de 1863, derniers soubresauts de la Pologne martyre avant la guerre mondiale de 1914-1918 qui devait lui rendre l'indépendance, les arts plastiques, sacrifiés jusqu'alors, triomphent peu à peu des obstacles qui entravaient leur développement.

Pour des raisons d'ordre politique, ce n'est ni en Pologne prussienne, ni en Pologne russe, mais dans la Pologne autrichienne, où régnait un certain libéralisme et où ne sévissaient du moins ni la germanisation, ni la russification à outrance, que l'art polonais a pu s'épanouir. Son principal foyer a été Cracovie, l'ancienne capitale des Jagellons, à laquelle son Académie des Beaux-Arts, son Musée national (Muzeum Narodowe) et son Musée Czartoryski ont valu le titre d'*Athènes de la Pologne*. C'est là que s'est constituée la Société *Sztuka* (L'art), qui groupe les meilleurs artistes polonais et dont le rôle peut être comparé à celui de la *Société Mánes* à Prague.

ARCHITECTURE

Comme dans les autres pays d'Europe, l'architecture, qui avait brillé d'un si vif éclat sous le règne de Stanislas-Auguste, décline à partir de 1830 et s'épuise en tâtonnements stériles à la recherche d'un style propre à remplacer le néo-classique.

Faute d'invention créatrice, les architectes se bornent à pasticher plus ou moins habilement les styles anciens. Le néo-gothique n'eut qu'une vogue éphémère. En revanche la néo-Renaissance s'implante à Varsovie en même temps qu'à Dresde, à Prague et à Vienne, et cela d'autant plus facilement que la Renaissance italienne avait laissé à Cracovie des chefs-d'œuvre dont on entreprit la restauration : le Château Royal du Wawel et la Halle aux draps.

C'est un Italien, Enrico Marconi (1795-1863), qui, relevant la tradition de Bartolomeo Berecci et de Giovanni-Maria Padovano, introduisit à Varsovie la néo-Renaissance. Né à Rome, mais établi en Pologne à

partir de 1822, il commença, comme son compatriote Antonio Corazzi, par le style Empire, dont il a laissé un très beau modèle dans le *Palais du comte Pac*, puis se rallia vers la fin de sa carrière au goût nouveau. Sa façade du *Crédit Foncier* de Varsovie (1856) est manifestement conçue et rythmée suivant le modèle de la *Libreria* de Sansovino à Venise.

Dans les années qui ont précédé immédiatement la grande guerre libératrice de 1914, on se détourne du modern-style de la Sécession viennoise pour revenir à ce classicisme Louis XVI et Empire qui avait fleuri



Phot. comm. par M. Lauterbach

FIG. 477. — Enrico Marconi : Palais du Crédit Foncier. Varsovie.

en Pologne au temps de Stanislas-Auguste et du Royaume du Congrès, et qui avait doté Varsovie d'incontestables chefs-d'œuvre, tels que le charmant palais d'été de *Lazienki* et le *Grand Théâtre* de Corazzi. A cette tradition se rattachent les plus récents édifices de la capitale : le *Théâtre Polonais*, la *Bibliothèque publique*, la *Caisse d'épargne*. Débarrassée du joug russe, dont les deux emblèmes étaient la Citadelle qui arrêtait son extension et la Cathédrale orthodoxe, insolent défi au catholicisme polonais, la métropole de la Vistule, redevenue capitale d'un État indépendant, ne peut manquer de prendre un grand essor architectural. Le *Pavillon polonais*, construit par Józef Czajkowski à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris, est l'annonce de ce renouveau.

SCULPTURE

Plus encore que les autres arts, la sculpture a besoin, pour vivre, des encouragements et des commandes de l'État. La Pologne, réduite à l'état de province russe et privée d'un gouvernement national, lui offrait un terrain peu favorable.

Hostile et méfiant, le tsar s'opposa à l'érection, sur une place publique de Varsovie, de la statue équestre du prince *Joseph Poniatowski*, pastiche inoffensif du *Marc-Aurèle* du Capitole, exécuté par le Danois Thorvaldsen. Plusieurs sculpteurs polonais préférèrent passer à l'étranger. W. Brodzki (1825-1904) s'établit à Rome, Cyprien Godebski (1835-1899), à Paris.



Phot. comm. par M. Lauterbach.

Fig. 478. — Edward Wittig : Ève.

Parmi les noms qui émergent, il y a lieu de citer Marcel Guyski (1830-1893), Teodor Rygier (1841-1913), auteur du *Monument de Mickiewicz* à Cracovie, Pius Welónski et Piotr Wójtowicz, qui exposèrent avec succès, vers 1880, le premier, un *Gladiateur* armé d'un trident, le second, un groupe académique représentant l'*Enlèvement d'une Sabine*. Waclaw Szymanowski, déjà connu par son *Monument du peintre Grottger* à Cracovie et son projet d'un *Cortège symbolique des rois de Pologne* destiné au Wawel, vient de se classer au premier rang avec son colossal et pathétique *Monument de Chopin*.

L'influence de l'école de sculpture française est particulièrement sensible dans la jeune génération, dont les plus brillants représentants sont Constantin Laszczka, élève de Falguière, et Edward Wittig, élève de Ponscarme et Schnegg, que sa figure d'*Ève*, son buste du *Maréchal Pilsudski* ont rendu justement célèbre. C'est à Antoine Wiwulski qu'est dû le *Monument commémoratif de la victoire de Grünwald* remportée en 1410 sur les Chevaliers Teutoniques, érigé à Cracovie grâce à la patriotique munificence du pianiste Paderewski. Dans la belle statue de femme symbolisant *Le Rythme* dressée au seuil du Pavillon polonais à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris, H. Kuna ne renie pas l'enseignement

des maîtres français; mais il se dégage de l'emprise de Rodin pour s'orienter dans le même sens que Joseph Bernard et Antoine Bourdelle, qui a manifesté sa sympathie pour la Pologne par son admirable *Monument de Mickiewicz*.

PEINTURE

Avec Jan Matejko et Artur Grottger, l'école de peinture polonaise sort de la période de tâtonnements et prend conscience de son originalité. A partir de l'insurrection de 1863 jusqu'à la conquête de l'indépendance en 1918, elle se libère non seulement de l'influence russe, qui n'était guère à redouter dans le domaine artistique, mais des tentacules



Phot. comm. par M. Lauterbach

Fig. 479. — Józef Chelmonski : Attelage au galop.

germaniques, qui s'irradiaient de Vienne, de Munich et de Berlin. C'est sur l'art français que les peintres polonais, comme les artistes tchèques, prennent leur appui pour résister à la germanisation.

Les deux peintres d'histoire qui s'imposèrent après Matejko, sinon par la supériorité de leur talent, du moins par l'éclat de leurs succès, sont Józef Brandt (1841-1914) et Henrik Siemiradzki (1843-1902). Brandt, qui relève de l'École de Munich, a peint les mœurs pittoresques des Cosaques Zaporogues, de l'ancienne *szlachta* ou petite noblesse polonaise. Siemiradzki, plus ambitieux, évoque dans d'immenses toiles, qui, comme son fameux rideau du Théâtre de Cracovie, font toutes l'effet de décors d'opéra, des scènes voluptueuses ou mélodramatiques de l'histoire grecque et romaine : l'éblouissante nudité de *Phryné*, ou le martyre des chrétiens flambant comme des torches pour l'amusement de Néron.

A ces morceaux de bravoure d'un académisme banal nous préférons les tableaux si vrais, si sincères de Józef Chelmonski (1850-1914), où la

Pologne tout entière, choses et gens, se reflète comme dans un miroir. Une de ses œuvres les plus populaires est l'*Attelage à quatre chevaux* (*czwórka*) lancé comme une trombe à travers la steppe infinie.

Le symbolisme de Jacek Malczewski, un des fondateurs de la *Sztuka*, paraît aujourd'hui un peu démodé, bien qu'il ait parfois réussi à exprimer éloquemment, après Grottger, les souffrances et les rêves de la nation; mais ses portraits vivants et lumineux, peints avec des limpidités d'aquarelle, sont assurés de survivre, ainsi que ceux du Varsovien Stanislas Lentz (1863-1920).



Phot. comm. par M. Lauterbach.
Fig. 480. — Stanislas Wyspiański : Maternité.

Quelques peintres polonais se sont fixés à Paris : notamment Jan Styka et ses deux fils, qui se partagent entre le tableau d'histoire patriotique à la Matejko et le portrait mondain. Deux femmes de talent également distingué, mais aussi opposées que possible de tempérament et de tendances, se sont fait une place enviable dans le mouvement artistique contemporain : Olga Boznańska, dont les portraits évanescents rappellent les modelés délicats de Carrière, et Mme Mutermilch, plus connue sous le nom de Mela Muter, qui recherche avec l'âpreté d'une chercheuse de tares le spectacle de la misère humaine, qu'elle rend sans atténuation, d'un trait appuyé jusqu'à la caricature, avec des couleurs ternes qui ont la matité de la fresque.

Ce qui distingue la peinture polonaise de toutes les autres écoles occidentales ou slaves, c'est d'abord une étonnante richesse d'imagination, une grande puissance de rêve, avec un penchant vers la tristesse qui s'explique par le long martyre de la nation; mais c'est aussi le sens décoratif et le besoin de se rafraîchir sans cesse à la source intarissable de l'art populaire.

Dans leurs fresques et surtout leurs vitraux qui fleurissent les

fenêtres des églises Notre-Dame et Saint-François de Cracovie, de la cathédrale de Fribourg en Suisse, le peintre-poète Stanislas Wyspiánski et Józef Mehoffer ont déployé les dons les plus rares de décorateurs.

Le pittoresque intense de la vie rustique depuis les plaines de la Vistule jusqu'aux monts Tatry, au Nord de la chaîne des Carpathes, a trouvé dans la dernière génération d'admirables interprètes : W. Tetmajer, J. Falat, Teodor Axentowicz, Jan Stanislawski, auxquels il faut joindre le graveur sur bois Wladyslaw Skoczylas. Le salon du Pavillon Polonais à l'Exposition parisienne des Arts Décoratifs, tapissé par Mme Sophie Stryjenska d'éclatantes enluminures déroulant, comme les feuillets d'un gigantesque missel, les travaux des mois, montrait à merveille à quel point la peinture polonaise contemporaine est nourrie d'art populaire.

ART PAYSAN

Aussi n'aurait-on qu'une idée très incomplète de l'art polonais, si l'on ne faisait une place à l'art rustique, beaucoup plus vivace qu'en Occident où son évolution a été arrêtée par les progrès trop rapides de l'industrie. C'est toujours dans les pays de montagnes, à cause des difficultés de communications, que se conservent le mieux les traditions populaires. La Pologne n'échappe pas à cette règle. Zakopané, blotti au fond d'une gorge des Tatry, dans les Carpathes septentrionales, est le foyer le plus vivant de toutes ces industries rurales du bois, de la céramique, du tissage, où l'âme populaire s'exprime beaucoup plus purement que dans maintes œuvres plus ambitieuses sorties des ateliers de Varsovie. C'est là qu'on tisse ces longues vestes ajustées à la taille, qui sont tantôt bleu foncé avec col et manches rouges, tantôt blanches avec des parements bleus, qu'on prépare pour les fêtes de Pâques les œufs peints (*pisanki*) enduits de cire, puis plongés dans une décoction de sucs de plantes, qu'on sculpte en plein bois, coffres à vêtements, puisoirs, timons, moules à fromage en forme de cœur, mille menus objets de la vie quotidienne, qui témoignent tous d'une recherche de beauté. Une des particularités de cet art populaire est le goût des *wycinanki*, découpures de papiers de couleurs qui s'appliquent sur les meubles comme une chatoyante marqueterie.

III. — RUSSIE

Après le long apprentissage de plus de cent ans que l'art russe avait dû s'imposer pour se dégager de la tradition byzantine et se mettre à l'unisson du reste de l'Europe, nous avons vu poindre, dans la première moitié du XIXe siècle, les germes d'un art *national* qui se manifeste timidement dans les grandes compositions bibliques d'un Ivanov et surtout dans les essais plus modestes des peintres de genre tels que Venetsianov et Fedotov. Ces tendances nationales, communes à presque tous les pays de l'Europe centrale et orientale qui, conscients d'être devenus majeurs, aspirent à s'émanciper des tutelles étrangères, vont se préciser et s'affirmer énergiquement à partir de 1850.

Dans cette évolution on peut distinguer trois périodes : la première, qui s'étend de 1850 à 1890 environ, est dominée par la lutte, contre l'Académie officielle, de la *Société des Expositions ambulantes*; — de 1890 à la Révolution bolcheviste de 1917, le centre de ralliement est le groupe du *Monde artiste*; — enfin, depuis 1917, l'art russe se dédouble en deux courants : un art de l'émigration, qui continue la tradition du *Monde artiste*, et un art soviétique, en révolte contre l'art bourgeois.

I. — LA SOCIÉTÉ DES AMBULANTS

(*PEREDVIJNIKI*)

C'est seulement en 1863 que se produisit la fameuse Sécession des treize élèves de l'Académie, candidats à la médaille d'or, qui refusèrent en bloc de traiter le sujet de concours, *Odin dans le Walhalla* : thème rebattu de mythologie germanique, qui avait aux yeux de ces jeunes gens le double tort de n'être ni assez neuf ni assez russe. Mais cette révolte contre la tyrannie d'une Académie routinière, qui n'avait pas su se renouveler depuis Catherine II, couvait depuis longtemps, et elle aurait éclaté dix ans plus tôt sans la crainte salutaire qu'inspirait le caporalisme du tsar autocrate Nicolas Ier.

Entre cette poignée de jeunes mutins et les forces coalisées de la réaction académique, la partie ne semblait pas égale. Les dissidents comprirent qu'ils ne pourraient résister qu'à condition de faire bloc. Ils fondèrent, sur le modèle des corporations d'artisans dont tous les mem-

bres sont pécuniairement et moralement solidaires les uns des autres, une confrérie qui prit le nom d'*artel des artistes* : les associés s'engageaient à vivre ensemble dans une sorte de phalanstère et à se partager fraternellement les commandes éventuelles.

De cet humble germe sortit en 1870 la *Société des Expositions ambulantes*, à laquelle adhérèrent toutes les forces jeunes, et qui pendant une vingtaine d'années représenta, en face de l'Académie momifiée, l'art vivant.

Le nom seul du nouveau groupement était un programme. Jusqu'alors la vie artistique avait été artificiellement concentrée dans un seul foyer : à Pétersbourg. Il s'agissait de la répandre non seulement dans la vieille capitale, Moscou, trop longtemps sacrifiée à la ville de Pierre le Grand, mais jusqu'au fond des provinces léthargiques où l'art n'avait pas encore pénétré. Le moyen pratique de réaliser cet idéal de décentralisation était de transporter de ville en ville les expositions réservées jusqu'alors aux seuls Pétersbourgeois, d'organiser des Salons circulants : de là le nom d'*Ambulants* qu'adoptèrent les artistes de ce groupe.

Aller au peuple, tel est le mot d'ordre de cette génération. L'art russe occidentalisé, tel qu'il s'était développé à Pétersbourg depuis le XVIIIe siècle, ne s'adressait qu'à une aristocratie cosmopolite, à une poignée de mandarins : il avait perdu contact avec les masses profondes de la nation. Plantez un moujik devant la fameuse toile de Brullov, triomphe de l'art académique, *Le dernier jour de Pompéi* : ce sera pour lui lettre morte; il ne comprendra pas plus que si vous lui teniez un discours en français ou en italien. Que le peintre renonce donc à la stérile formule de l'art pour l'art. Qu'il mette ses pinceaux, comme l'écrivain sa plume, au service du peuple : qu'il s'efforce de l'instruire, de le moraliser, de contribuer au progrès social. Voilà le seul moyen de rendre à l'art, qui n'est plus qu'un jeu frivole réservé à quelques oisifs, sa dignité et sa raison d'être.

Mais, pour devenir *populaire*, l'art doit être d'abord *national*. Il faut que les peintres, les sculpteurs, les architectes, formés à Paris ou à Rome, rejettent, comme une vieille défroque, leur déguisement occidental, qu'ils rapprennent à parler russe. Donc, guerre aux influences étrangères et spécialement à l'influence française qui est la plus insinuante, la plus puissante et par conséquent la plus nocive. Les Ambulants ignoreront ou méconnaîtront volontairement Delacroix et Millet, Courbet et Manet. Ils s'enfermeront autant que possible à l'abri d'une muraille de Chine idéale et chercheront leur inspiration dans la vieille Russie moscovite et byzantine.

Ces tendances artistiques s'accordaient trop bien avec les aspi-

rations politiques et sociales pour ne pas triompher. C'est l'époque du nationalisme outrancier et mystique des slavophiles. L'architecture, la sculpture, la peinture reflètent fidèlement, chacune à sa manière, cette évolution.

ARCHITECTURE

Nous avons dit le vice essentiel de l'architecture Empire qui s'était si magnifiquement épanouie aux bords de la Néva sous le règne d'Alexandre Ier : c'est un art d'emprunt dont les sources sont italiennes et surtout françaises, sans attaches avec la tradition, sans rapport avec le climat, majestueux décor qui convient à la rigueur au palais d'un autocrate ou à des chancelleries de ministère, mais qui, hors de la capitale, appliqué à de simples maisons de campagne, devient un burlesque contresens.

C'est seulement à la fin du règne de Nicolas Ier qu'une réaction se produit contre cette architecture à colonnes, dont le génial Rossi avait prolongé le déclin.

Le *Palais Michel*, le *Théâtre Alexandra*, les palais jumeaux du *Synode* et du *Sénat* sont les dernières et éblouissantes fusées de ce style intronisé en Russie par Quarenghi et Thomas de Thomon. A partir de 1840, la mode est au *style russe*, que le tsar Nicolas Ier crut pouvoir imposer par oukaze.

Le malheur est qu'on ne possédait à cette époque que des données très vagues sur l'ancienne architecture russe. Avec des éléments décoratifs pris au hasard et combinés plus ou moins adroitement, les architectes officiels font de grossières mosaïques qui n'ont rien de commun avec les édifices antépétroviens de Vladimir et de Moscou.

Ce qui prouve d'ailleurs à quel point cet idéal était factice, c'est que Nicolas Ier et ses successeurs ne trouvèrent pour le réaliser que des architectes étrangers : Allemands et Anglais.

Gendre du roi de Prusse, Nicolas Ier avait une prédilection marquée pour les artistes allemands. Constantin Thon fut chargé de construire à Moscou dans le nouveau style officiel la *Cathédrale du Sauveur*, église votive qui commémore la délivrance de la ville sainte en 1812, puis le *Grand Palais du Kreml* : immense caserne massive, monotone et morne, qui écrase l'Acropole moscovite.

A Pétersbourg, Stakenschneider construisit pour la fille aînée du tsar, la grande-duchesse Marie Nikolaevna, qui avait épousé le duc Maximilien de Leuchtenberg, le *Palais Marie*, affecté par la suite au Conseil de l'Empire. Le Bavarois Leo von Klenze, architecte de la Pinacothèque de Munich, fut choisi pour accoler au petit Ermitage à la fran-

çaise, où Catherine II se plaisait à réunir ses familiers, un fastueux édifice tapissé de marbre cipolin, le *Musée de l'Ermitage*.

Sous les successeurs de Nicolas I[er], les tsars Alexandre II et Alexandre III, ce sont des Anglais qui succèdent à cette équipe allemande. Dans son *Musée historique de Moscou*, Sherwood s'est manifestement inspiré de l'église de Vasili Blajennoï qui lui fait face à l'autre extrémité de la place Rouge; il a pillé également le palais en bois de Kolomenskoe et les églises en briques d'Iaroslavl. Colonnettes renflées, arcs à clefs pendantes, rien n'a été épargné pour renforcer l'impression de couleur locale : mais ce pastiche architectural, fait de pièces et de morceaux, n'est guère qu'un exercice scolaire, la mise en œuvre d'un cahier d'expressions.

Tolérables à Moscou, où elles ont au moins le mérite de s'accorder avec l'entourage, ces contrefaçons d'ancienne architecture russe, transplantées au milieu du décor Empire de Pétersbourg, produisent l'effet de disparate le plus choquant. C'est le cas, par exemple, de l'*Église expiatoire de la Résurrection*, érigée d'après les plans de l'Écossais Parland sur l'emplacement de l'attentat dont fut victime Alexandre II. A côté des colonnades corinthiennes de Rossi, les bulbes bariolés de ces coupoles détonnent comme une fausse note.

On ne peut donc que constater l'avortement de cette tentative de retour au passé et la stérilité de cette architecture *pseudo-moscovite* qui ne s'est pas montrée plus viable que le pseudo-gothique en Occident.

SCULPTURE

Le nationalisme a sévi également en sculpture, du moins dans le choix des sujets : car il n'était pas possible de ressusciter le style de la sculpture byzantino-moscovite pour l'excellente raison que cette statuaire n'a jamais existé.

Les sujets nationaux avaient fait timidement leur apparition dès le début du XIX[e] siècle. Le *Monument du maréchal Souvorov*, par Kozlovski, date de 1801 ; c'est en 1818 que Martos sculpte son groupe de *Minine et Pojarski*. Mais Souvorov était travesti en dieu Mars, le boucher Minine en conspirateur romain. Il faut attendre la seconde moitié du siècle pour que les sculpteurs renoncent à ces déguisements.

Chose curieuse, le sculpteur qui incarna avec le plus de conviction et de talent les tendances nationales de la sculpture russe était un Juif de Wilna : Mark Matvêevitch, ou plus exactement, de ses véritables prénoms hébraïques, Mardoukh Matysovitch Antokolski (1843-1902). Reprenant une idée chère au Directeur des Bâtiments du roi Louis XVI, le

comte d'Angiviller, il conçut le projet de tailler dans le marbre toute une série de statues de grands hommes. Tour à tour il évoqua le *Chroniqueur Nestor*, annaliste légendaire de la vieille Russie, le *Cosaque Ermak*, conquistador de la Sibérie, *Ivan le Terrible*, bourreau bourrelé de remords (*moutchitel i moutchenik*), enfin *Pierre le Grand*, colosse sanglé dans l'uniforme du régiment Preobrajenski, symbole de l'énergie qui brise toutes les résistances.

A cette galerie de héros russes s'oppose un cycle de martyrs païens, juifs et chrétiens, pathétiques effigies où se complaisait ce fils d'Israël, enfant d'une race persécutée : c'est *Socrate buvant la ciguë*, *Christ devant ses juges*, *Spinoza chassé de la synagogue*, dont le triste sourire exprime la résignation et le pardon. Cette dernière statue était l'œuvre favorite d'Antokolski, qui la considérait comme son chef-d'œuvre.

Bien oubliées aujourd'hui, ces statues de personnages historiques ont excité l'enthousiasme des contemporains, non seulement en Russie, mais jusqu'en France, où Antokolski remporta aux Salons de mémorables succès. Le grand romancier Tourguenev admirait dans son *Ivan le Terrible* l'union du familier et du tragique. Malheureusement l'originalité de ces sculptures est surtout dans les sujets plus ou moins inédits, dans le sentiment qui animait l'artiste ; l'exécution en est molle et sans accent. Tous ces héros de marbre nous font l'effet de figurants de théâtre, à la manière du *Cromwell* de Paul Delaroche.

A l'école un peu démodée d'Antokolski, se rattache tout un essaim de sculpteurs judéo-russes, pour la plupart fixés à Paris, Ginzburg, Bernstamm, Aronson : preuve vivante que l'aversion séculaire du judaïsme et de l'orthodoxie orientale contre « les images taillées » n'est plus qu'un souvenir.

PEINTURE

C'est dans la peinture que l'art national et social des Ambulants a pu le mieux s'exprimer. Peinture religieuse, peinture d'histoire, peinture de genre, paysage vont tendre d'un même effort, par réaction contre l'académisme italianisant des Romantiques, à se russifier.

1. Peinture religieuse. — Alexandre Ivanov avait déjà essayé, dans son grand tableau de l'*Apparition du Christ au peuple*, de traduire l'idéal religieux du peuple russe. Mais cette œuvre conçue à Rome, sous l'influence des Nazaréens allemands, farcie de réminiscences de statues antiques, refroidie par une trop longue gestation, n'avait pas eu en

Russie le succès escompté. Avec une juvénile audace, les Ambulants s'efforcèrent à leur tour de résoudre ce problème essentiel.

« Il est temps, s'écriait un de leurs chefs, Ivan Nikolaevitch Kramskoï (1837-1887), que l'artiste russe se tienne tout seul sur ses pieds ; il est temps de rejeter les lisières de l'étranger. Grâce à Dieu, nous avons déjà de la barbe au menton. Pourquoi marchons-nous toujours en nous accrochant aux jupes de nos nourrices italiennes? Le moment est venu de fonder une école russe. » Son ambition était de dégager le type idéal du Christ russe. « Le Christ italien est beau, on peut même dire divin, écrivait-il, mais c'est pour moi un étranger. » Son *Christ au désert* laisse entrevoir ce qu'il voulait faire : le malheur est qu'il n'a pas su donner à son rêve une forme vivante.



Fig. 481. — Nicolas Gay : La Crucifixion.

Nicolas Gay (1831-1894), qui a peint tout un cycle de tableaux consacrés à la vie du Christ, était, comme Brullov, d'origine française. On ne s'en douterait guère à voir son manque de mesure, son réalisme brutal, son dédain de la beauté formelle délibérément sacrifiée à l'intensité de l'expression. Il a subi profondément l'influence des écrits de Tolstoï dont il était devenu l'admirateur passionné, et il s'est efforcé de traduire ses conceptions dans le langage mélodramatique du Hongrois Munkácsy. *La Conscience* est symbolisée par Judas qui, mordu par le remords, rôde sous la lune blafarde, comme un fantôme. Devant *Le Sanhédrin*, le Christ apparaît sous les traits d'un « innocent », d'un pauvre d'esprit malmené par la populace. Mais c'est surtout le thème de la *Crucifixion* qui permet à Gay de pousser jusqu'à ses extrêmes conséquences l'esthétique tolstoïenne. Rompant en visière avec la tradition du Christ apollinien de la Renaissance, il fait du Sauveur un esclave chétif ou plutôt — car lui aussi a la prétention de créer un Christ russe — un moujik souffreteux qui s'offre en sacrifice sur la croix basse où son corps misérable est cloué ; à sa droite, le bon larron, brute athlétique solidement ficelée, incapable de comprendre cette résignation surhumaine (car il n'a pas lu Tolstoï et ne s'est pas assimilé la doctrine de la non-résistance au mal),

le regarde avec un étonnement stupide. Ailleurs, le Crucifié n'est plus qu'une pauvre loque humaine toute recroquevillée; ses cheveux emmêlés dégouttent de sueur et de sang; ses yeux vitreux, aveuglés par un soleil torturant, implorent en vain le ciel sourd à sa prière.

Ce réalisme forcené, renouvelé de Grünewald, aboutissait à une impasse : il devient vite impossible de surenchérir dans l'horreur sans tomber dans la caricature. Il fallait chercher une autre voie.

Le moyen le plus simple de créer une peinture religieuse vraiment russe n'était-il pas de revenir aux traditions byzantines, abandonnées depuis Pierre le Grand? En combinant avec les types de l'ancienne peinture d'icones la technique occidentale, peut-être serait-il possible de créer une peinture religieuse originale, à la fois russe et moderne.



Fig. 482. — Nesterov : L'Anachorète. (Musée russe, Leningrad.)

Telle est la tâche à laquelle se voua Victor Vasnetsov, que ses origines ecclésiastiques (il était fils de pope) semblaient prédestiner à une restauration de l'art religieux. Sa décoration de l'église *Saint-Vladimir de Kiev* (1885-1895), exaltée en Russie et même à l'étranger par des admirateurs enthousiastes, fit croire un moment que le but était atteint. On y retrouvait le style byzantin, mais humanisé. La Vierge aux grands yeux en amande, serrant contre sa poitrine un enfant maladif, alliait à la majesté de la « Theotokos » la tendresse d'une mère inquiète; sans cesser d'être hiératiques, les saints paraissaient plus individuels et plus vivants. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'on s'aperçut que ces pastiches à la fois adroits et ingénus des mosaïques kiéviennes avaient quelque chose d'hybride et que ce compromis entre la religion ancienne et la religiosité moderne n'était pas une solution.

Nesterov, qui collabora plus d'une fois avec Vasnetsov, est un tempérament plus élégiaque : nul n'a traduit avec plus d'émotion que ce

Fra Angelico russe l'âme puérile des « errants » qui cheminent en quête de Dieu sur les routes de pèlerinages, de la « lavra » de Saint-Serge aux catacombes de Kiev et aux couvents du Mont Athos, l'ascétisme candide des nonnes pâles qui défilent lentement, en procession, dans les allées de leur béguinage, entre les fûts argentés des bouleaux aussi blancs, aussi minces que les cierges qui se consument dans leurs mains.

2. Peinture d'histoire. — Il était plus facile de russifier la peinture d'histoire que la peinture religieuse. Déjà les Académistes classiques



Fig. 485. — Rèpine : Les Haleurs de la Volga (Bourlaki).
(Anc. Collection du grand-duc Vladimir.)

et romantiques avaient timidement essayé d'enrichir leur banal répertoire gréco-romain de quelques sujets plus neufs, empruntés à l'histoire nationale. Dès 1770 Losenko avait eu l'audace de présenter comme morceau de réception, au lieu d'un Romulus, un *Vladimir*; après *Le dernier jour de Pompéi*. Brullov avait peint *Le siège de Pskov*. Mais ces tentatives, froidement accueillies, étaient restées isolées.

Ilia Efimovitch Rèpine fut le porte-drapeau des révolutionnaires. Après avoir conquis du premier coup la popularité grâce à la chiourme dolente de ses *Haleurs de la Volga*, où les contemporains se plurent à voir un symbole transparent du peuple russe tirant sa chaîne, il établit définitivement sa réputation avec deux tableaux dont le sujet seul, par ce qu'il impliquait de tragique ou d'humour, devait assurer le succès : *Ivan le*

Terrible étreignant le cadavre de son fils et les *Cosaques Zaporogues tournant en dérision un message du sultan.*

Il est certain que ces Cosaques au crâne rasé, aux moustaches pendantes, qui s'esclaffent en dictant à un greffier chétif une réponse insolente au sultan, ne manquent pas de pittoresque. Mais une pareille scène, flatteuse pour le patriotisme russe, qui a aspiré de tout temps à bouter le Turc hors de Constantinople, mérite-t-elle le nom de peinture d'histoire? C'est de l'anecdote toute pure, de même que le remords d'Ivan le Terrible est du mélodrame. Quant à l'exécution, elle n'est pas dénuée de verve et de brio. Rêpine est assurément un bon peintre de « morceaux », sans qu'on puisse l'égaler, comme le font d'imprudents panégyristes, à un Frans Hals, à un Velázquez.



Fig. 484. Rêpine : Ivan le Terrible étreignant le cadavre de son fils.
(Galerie Tretiakov, Moscou.)

Plus sensuel que cérébral, il réussit mieux de simples portraits comme ceux de *Tolstoï* nu-pieds, en blouse de moujik, ou du musicien *Moussorgski*, bohême au nez violacé, dont la face d'ivrogne ingénu s'illumine de deux yeux rêveurs.

Le Sibérien Vasili Ivanovitch Sourikov est loin de posséder les qualités de praticien de Rêpine : son coloris est gris, terne et boueux; son dessin incertain trébuche. En revanche, il a plus de sens historique. Dans une série de grandes toiles, il a évoqué les principaux épisodes de l'histoire de Russie, depuis l'époque d'Ivan le Terrible jusqu'à celle de Paul Ier. C'est par exemple *Le Supplice de la boïarine Morozova* qui se laisse traîner en prison plutôt que d'abjurer la foi des Vieux Croyants, *La Conquête de la Sibérie* par les Cosaques du Don, *L'exécution des Strêltsy* que Pierre le Grand fait pendre en grappes sur la place Rouge de Moscou, *Le prince Menchikov* exilé en Sibérie, *Le passage des Alpes par Souvorov.* Grandes pages sobres, sans effets mélodramatiques, sans la moindre trace de

littérature ou de sentimentalité, qui évoquent avec plus de vérité profonde que de strictes reconstitutions archéologiques le décor et l'âme de la vieille Russie. Sourikov excelle surtout dans l'art de manœuvrer les foules. Il disait : « Je ne comprends pas les actions des personnages isolés du peuple : il faut que je les traîne dans la rue. »

Le seul de ces peintres d'histoire qui se soit fait un nom à l'étranger et principalement en France est Vasili Vasilievitch Verechtchaguine (1842-1904). Réputation très usurpée d'ailleurs, ou du moins très exagé-



Fig. 485. — Sourikov : Le Supplice de la boïarine. Fragment.
(Galerie Tretiakov, Moscou.)

rée, qu'il doit plutôt aux circonstances pittoresques ou dramatiques de sa vie et à la nature de ses sujets qu'à la qualité de son talent. Grand voyageur en Orient, correspondant d'un journal pendant la guerre russo-turque, il périt tragiquement à Port-Arthur, sur le cuirassé *Pétropavlovsk*, au cours de la guerre russo-japonaise. Sa principale originalité, c'est que, peintre militaire par vocation et par profession, il a passé toute sa vie à prêcher l'antimilitarisme et à dénoncer les horreurs de la guerre. Avant lui les tableaux de batailles n'étaient que de brillantes parades ; la guerre était représentée comme une fête. Verechtchaguine, disciple lui aussi du grand romancier Tolstoï qui, dans ses *Récits de Sébastopol* et dans *Guerre et Paix*, avait démasqué cette illusion, s'attache à en étaler l'envers repoussant.

Sa macabre pyramide de crânes, au-dessus de laquelle tourbillonne une nuée de corbeaux, qu'il dédie « à tous les grands conquérants passés, présents et futurs », sa *Bénédiction du Champ de bataille* feraient d'excellentes affiches de propagande pour une société de pacifistes. Mais, si on les considère uniquement comme des ouvrages de peinture, il faut avouer que leur valeur est faible. De même, les impressions de voyage qu'il a rapportées de ses séjours en Orient ne se recommandent guère que par leur exactitude documentaire. En somme, Verechtchaguine n'est qu'un « reporter » et un propagandiste fourvoyé dans la peinture. Son



Fig. 486. — Verechtchaguine : La Bénédiction du Champ de bataille. (Galerie Tretiakov, Moscou.)

cas mérite d'être retenu, car il est typique : pareille définition pourrait s'appliquer à presque tous ses camarades.

3. Peinture de genre. — La peinture de genre avait été la première à se russifier. Les Ambulants n'avaient ici qu'à suivre la voie ouverte, à la suite de J.-B. Le Prince, par Venetsianov et Fedotov. Mais ils ne se contentent pas, comme leurs prédécesseurs, de peindre au vif, avec une pointe de sentimentalité ou d'humour, les mœurs et les ridicules du moujik, du marchand de Moscou, du bureaucrate de Pétersbourg; leur ambition est plus haute : ils prétendent dénoncer les abus de l'autocratie, les vices du clergé, l'égoïsme des classes riches, la honte du servage. Les peintres de genre se font les auxiliaires des journalistes, des romanciers. De simples amuseurs qu'ils étaient, ils s'érigent en justiciers.

Cette tendance fit le succès de Vasili Grigorievitch Perov (1833-1882), qui, après avoir subi pendant son séjour à Paris l'influence de Courbet, revint à Moscou pour mettre son pinceau au service des revendications sociales. Il inaugure en Russie la peinture anticléricale. Ses popes ivres font pendant aux curés en goguette de Courbet; sa *Procession de Pâques* est une transposition à la russe du *Retour de la conférence*. On s'explique les rigueurs de la censure qui fit retirer ce tableau de l'exposition et en interdit la reproduction : car le spectacle que nous montre Perov n'a rien d'édifiant. Une procession rustique défile avec ses bannières et ses icones; les reposoirs sont remplacés par des haltes à tous les cabarets où la vodka coule à flots : les fidèles avancent en titubant; le pope descend à grand peine les marches du perron, et le diacre s'écroule avec son encensoir dans la boue du ruisseau.



Fig. 487. — Savrasov : Le Dégel.
(Galerie Tretiakov, Moscou.)

Derrière Perov et les frères Makovski, satiristes moins âpres qui peignent les amusements du *Carnaval* (*Maslianitsa*) ou des faits divers mélodramatiques : *Le krach de la banque*, *Affaire de famille*, se rangent de nombreux champions de l'art social tels que Miasoèdov, Prianichnikov, Iarochenko, Jacobi : tous, ils ont eu leur jour de succès, généralement sans lendemain, avec des toiles à effet qui prenaient le public à la gorge ou aux entrailles : *Le déjeuner du Zemstvo*, *L'emmuré*, *La halte des forçats*, pages éphémères comme un article de journal, qui intéressent plus l'histoire des mœurs que l'histoire de la peinture.

4. Le paysage. — Les premiers paysagistes russes avaient cru devoir chercher, comme notre Claude Lorrain, leurs motifs en Italie,

dans la Campagne Romaine ou sur les bords de la baie de Naples. C'est aux Ambulants que revient le mérite d'avoir découvert le charme du pays natal.

Le plus célèbre paysagiste de cette génération, le seul dont la réputation ait balancé en France celle d'Antokolski et de Verechtchaguine, est Aïvazovski (1817-1900). Né en Crimée d'un père arménien, il se forma à l'école des peintres de marine français. Il fut à l'Académie de Pétersbourg l'élève de Philippe Tanneur, dont il compléta les leçons en copiant à l'Ermitage les chefs-d'œuvre de Claude Lorrain et de Joseph Vernet. Le tsar Nicolas I[er] le chargea de peindre, sur le modèle des *Ports de mer* de Vernet, un cycle de vues des ports russes. Son domaine est la mer Noire, qu'il a représentée dans plusieurs milliers de toiles, avec plus d'habileté de main que d'émotion. C'est de la production en série.

Son élève Kouindji exploita de la même façon les steppes de l'Ukraine, qui avaient été mises à la mode par les descriptions de Gogol et les vers fameux de Pouchkine : « Dans la nuit tranquille, sous un ciel transparent où scintillent les étoiles, à peine entendions-nous frémir le feuillage d'argent des peupliers ». Malheureusement ses enluminures à la Böcklin traduisent bien grossièrement l'harmonieuse musique du poète.

Après la mer Noire et les steppes de la Petite Russie, les paysages plus rudes et plus mélancoliques de la Grande Russie ont trouvé leurs interprètes en Chichkine, peintre minutieux des sous-bois, en Savrasov, qui, dans son célèbre tableau : *Les freux sont arrivés*, sut rendre avec une poésie pénétrante la fonte des neiges et l'éveil du printemps.

Aucune œuvre, aucun talent de premier ordre ne se dégagent encore : mais le terrain est désormais préparé pour la venue de Levitane, qui sera le grand paysagiste russe de la fin du XIX[e] siècle.

En somme, si nous voulons résumer l'effort de la Société des Ambulants, il faut lui rendre cette justice qu'elle a su organiser les artistes insurgés contre l'enseignement académique, qu'elle leur a insufflé un idéal commun : la création d'un art national qui « sente la Russie ».

Le revers de la médaille, c'est qu'elle a trop sacrifié la forme au sujet ; elle a fait de la peinture l'humble servante de la littérature. Une réaction était inévitable contre cette peinture militante et didactique, qui n'est trop souvent que de l'imagerie populaire.

II. — LE MONDE ARTISTE

(*MIR ISKOUSSTVA*)

Les Ambulants, constatant que l'art académique restait complètement étranger à la nation, s'étaient donné pour mission de créer un art populaire : et, pour mieux atteindre le peuple, ils n'avaient pas craint d'abaisser l'art à son niveau. Or le peuple répondait mal à cet apostolat. Devant l'incompréhension des masses illettrées, les apôtres les plus fervents se prenaient à douter de leur mission et d'eux-mêmes. De cette crise de confiance résulta vers 1890 une seconde Sécession qui détermina une nouvelle orientation de l'art russe, encore persistante aujourd'hui, malgré la Révolution de 1917.

Le *Monde artiste* n'est pas une association homogène et disciplinée comme l'*artel* qui fut le noyau de la Société des Expositions ambulantes : c'est un groupement beaucoup plus lâche d'artistes et de littérateurs attirés les uns vers les autres par des affinités et des sympathies mutuelles plutôt que liés par un programme commun. La revue qui leur sert d'organe, les expositions qu'ils organisent se présentent sous le vocable de *Mir Iskousstva* (littéralement : le Monde de l'Art).

Nom banal en apparence, mais très significatif à la réflexion. Sous l'inspiration de leurs deux chefs : Alexandre Benois et Serge Diaghilev, qui ne sont pas, comme Kramskoï et Perov, des peintres purs, d'horizon intellectuel assez borné, mais des écrivains et des critiques d'une vaste culture, les artistes de cette génération, excédés du nationalisme intolérant et stérile des Ambulants, aspirent à réintégrer l'art russe dans *le monde de l'art*. Ils abattent la muraille de Chine qui les isolait des civilisations germaniques et latines ; ils ouvrent toutes grandes les fenêtres sur l'Occident, que le tsar Nicolas Ier s'était efforcé d'aveugler.

C'est surtout l'*art français* qui a bénéficié de cette reprise du libre échange. Après le règne d'Alexandre Ier, l'influence française, combattue à la fois par le nationalisme russe et par la prussomanie de Nicolas Ier, avait perdu momentanément du terrain. Les Académistes romantiques et les Ambulants avaient été chercher à l'école d'Overbeck et de Knaus, d'Achenbach et de Böcklin des leçons qu'il eût mieux valu demander à Delacroix et à Corot, à Courbet et à Manet. A partir de 1890, tout change. Les artistes du *Mir Iskousstva*, s'apercevant que leurs prédécesseurs ont fait fausse route, délaissent Rome, Munich et Düsseldorf et reprennent, comme au temps de Catherine II, le chemin de Paris. En même temps, de riches marchands de Moscou, les Stchoukine, les Morozov, consti-

tuent d'admirables collections de peinture française moderne, supérieures à certains égards à notre Musée national du Luxembourg, qui répandent en Russie le goût de l'art vivant.

Ce mouvement devait avoir les effets les plus heureux sur la *qualité* de l'art russe. Les Ambulants, préoccupés avant tout de la portée sociale de l'art, ne s'intéressaient guère qu'au sujet. Le *Mir Iskousstva*, sans nier la légitimité d'un art national et populaire, rétablit la notion de l'art tout court, qui ne peut guère s'adresser qu'à une élite et qui doit répudier toute tendance politique et sociale. L'art est une fin en soi : il n'est pas fait pour l'édification, mais pour la délectation ; il a rempli toute sa mission lorsqu'il a fait œuvre de beauté. D'où il suit que le sujet n'a qu'une importance secondaire et que la qualité de l'exécution prime tout.

De ces principes essentiels découlent des conséquences que nous ne pouvons ici qu'indiquer et qui ont donné à l'art russe contemporain sa physionomie. En architecture, renoncement au style pseudo-russe en faveur d'un style plus universel, inspiré de la tradition Empire de Pétersbourg ou de la Renaissance. En sculpture, élargissement du répertoire des sujets et des formes, et technique impressionniste. En peinture, goût marqué pour le *rétrospectivisme*, c'est-à-dire pour les évocations du passé, préférées au spectacle de la vie moderne, essor prodigieux de la décoration et principalement du décor de théâtre, favorisé par le succès universel des *Ballets russes* qui pour la première fois dans l'histoire — fait d'une importance capitale — propagent en Occident l'art russe, lequel avait jusqu'alors subi tant d'influences étrangères sans en exercer aucune.

ARCHITECTURE ET SCULPTURE

Dans ces deux domaines rien de grand ni d'original n'a paru en Russie pendant le quart de siècle qui s'est écoulé entre 1890 et 1917.

Les architectes les plus en vue de cette période : Fomine, Joltovski, Chtchousev, rejettent la friperie pseudo-moscovite des slavophiles pour revenir à la sévérité hautaine du style Empire pétersbourgeois. Le granit, qu'ils emploient volontiers en revêtement, impose une sobriété dans les lignes et les couleurs qui s'accorde à merveille avec leur idéal palladien.

Peu ou point de sculpture monumentale. En revanche, la petite sculpture d'appartement est brillamment représentée par un Russe cosmopolite, né en Italie d'une mère américaine, habitué de Rome et de Paris : le prince Paul Petrovitch Troubetskoï. C'est un pur impressionniste, habile à saisir au vol les attitudes fugitives, les expressions changeantes de ses modèles. Les statues d'Antokolski sentaient la pose ; les

figurines du prince Troubetskoï sont des photographies instantanées. Pour exprimer le mouvement, le buste ne lui suffit pas ; il se spécialise dans le genre du *portrait-statuette*, qu'il a porté à sa perfection. Rien de plus nerveux que ses croquis en bronze de *Tolstoï à cheval*, du *Comte Witte* assis, un setter entre les jambes, de *D'Annunzio* et de *Rodin*. Son monument massif et presque caricatural d'*Alexandre III* montre les limites de son talent : on dirait une statuette démesurément agrandie.

L'influence de Rodin est sensible sur les autres sculpteurs russes de cette génération, dont plusieurs se sont fixés à Paris : Soudbinine, Iourievitch, Mme Chana Orlov.



Fig. 488. — Prince Paul Troubetskoï : Tolstoï à cheval. Statuette en bronze.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

PEINTURE

Comme à l'époque précédente, la peinture l'emporte de beaucoup en richesse et en variété sur les autres arts plastiques. L'avant-garde se compose de trois artistes de grand talent : Wroubel, Levitane et Sèrov, qui sont avec Rèpine les meilleurs peintres russes de la seconde moitié du XIXe siècle. La génération suivante, celle de Benois et de Bakst, s'est surtout consacrée au décor de théâtre.

Mikhaïl-Alexandrovitch Wroubel (1856-1910), le plus génial de tous, avait, comme les trois quarts des artistes russes, du sang étranger dans les veines. Son père, marié à une Danoise, était un officier polonais qui servait dans l'armée russe. Par son tempérament nerveux, impressionnable, par son goût pour le fantastique, il s'apparente à Grottger et Wyspianski.

Passionné pour toutes les formes de la décoration picturale et sculpturale, il débuta par une série de fresques à l'église *Saint-Cyrille de Kiev*, où se mêlent des réminiscences des mosaïstes byzantins et des Pri-

mitifs vénitiens; il eût fait merveille à la cathédrale Saint-Vladimir, si Vasnetsov ne s'était attribué la part du lion.

Dans ses aquarelles et dans ses tableaux, il orchestre des harmonies colorées d'un raffinement exquis. La *Princesse Cygne* et la *Reine de la mer*, poétiques illustrations d'un conte en vers de Pouchkine et d'un opéra de Rimsky-Korsakov, s'irisent de tons de nacre et d'opale; les *Lilas* de la Collection Ostrooukhov à Moscou éblouissent comme une prestigieuse coulée d'améthystes. Mais il est un sujet auquel il revient sans cesse avec un acharnement de maniaque : c'est *Le Démon* chanté par Lermontov, Lucifer, l'ange révolté, tantôt assis, les mains aux genoux, tantôt planant au-dessus des cimes neigeuses du Caucase. Dans les dernières variantes de ce thème obsédant, on pressent les approches de la folie qui faisait délirer son imagination de visionnaire : le Démon aux



Fig. 489. — Wroubel : Le Démon.

ailes chatoyantes comme des pierres précieuses devient une sphinge aux seins de femme, et ses yeux dilatés sont agrandis par l'épouvante.

Enfermé dans une maison de santé à partir de 1902, le malheureux Wroubel, à moitié paralysé, puis aveugle, se survécut jusqu'en 1910.

Isaac-Ilitch Levitane (1860-1900) était, comme l'indiquent assez son nom et ses prénoms, un coreligionnaire du sculpteur Antokolski. Fils d'un pauvre instituteur juif, il y a dans son œuvre un fond de tristesse élégiaque qui est encore plus israélite que slave. Et cependant, par un paradoxe singulier, c'est à ce Juif né aux confins de la Prusse qu'il était réservé d'exprimer, mieux qu'aucun Slave orthodoxe, la poésie mélancolique du paysage russe et la paix des monastères aux bulbes dorés.

Des aspects de la terre russe, Levitane retient avec prédilection ceux qui s'accordent avec sa tristesse intime, avec sa désespérance hébraïque : miroirs glauques des étangs reflétant la chevauchée des nuages, infini des steppes mornes, bouquets de bouleaux frêles et frileux qui frissonnent sous la bise aigre; au flamboiement de midi, il

préfère la douceur des crépuscules, à l'allégresse du printemps la mélancolie de l'automne.

Ainsi ces paysages nous émeuvent par une sorte de lyrisme contenu; mais — et ceci est encore plus nouveau — ils valent aussi par la qualité de l'exécution. Levitane avait fait en 1889 un séjour à Paris, à l'occasion de l'Exposition Universelle. Il y découvrit, avec un enthousiasme qui l'arracha pour un moment à son hypocondrie habituelle, les maîtres du paysage français, qui étaient alors tout à fait inconnus en Russie : les romantiques de Barbizon et aussi les impressionnistes, et ce



Fig. 490. — Isaac Levitane : Journée d'automne.
(Galerie Tretiakov, Moscou.)

sont les leçons de Corot et de Rousseau, de Daubigny et de Dupré, de Cazin et de Monet qu'il mit à profit dans ses paysages de la Volga, où, pour la première fois en Russie, un sentiment profond de la nature s'alliait à un beau métier de peintre.

Valentin-Alexandrovitch Sêrov (1865-1911) a été lui aussi un paysagiste raffiné; mais c'est avant tout un portraitiste, le meilleur qu'ait produit la Russie depuis Levitski.

Fils d'un musicien de talent et d'une mère très cultivée, d'origine israélite comme Levitane, il subit à Paris l'influence de Bastien-Lepage, très sensible dans ses premiers portraits intimes : *Vêra Mamontova* en robe rose, la *Jeune fille sous un arbre*, le portrait posthume de *son père* au visage glabre encadré de longs cheveux gris, debout devant un haut pupitre encombré de partitions.

A partir de 1897, il devient le portraitiste à la mode et peint, avec un brio presque égal à celui du Suédois Zorn et de l'Américain Sargent, toute une série de portraits officiels et mondains : le tsar *Nicolas II*, la *Princesse Iousoupov*, la *Comtesse Orlov*. Ses effigies d'actrices et de danseuses : *Ida Rubinstein* dont la nudité maigre a l'élégance efflanquée d'un lévrier, la *Pavlova* dont les bras graciles s'arrondissent au-dessus d'un nuage de tulle, tiennent du style de l'affiche et trahissent un tempérament de décorateur.



FIG. 491. — Valentin Sérov : La Princesse Iousoupov.

Marie Bachkirtsev (1860-1884) est partie également de l'imitation de Bastien-Lepage dont elle fut l'élève enthousiaste à Paris; mais sa trop courte vie ne lui laissa pas le temps de s'en dégager.

Les peintres de la génération suivante sont des artistes plus délicats que vigoureux, qui fuient le spectacle de la vie moderne et se réfugient, par réaction contre la vulgarité des Ambulants, ces commis-voyageurs de l'art, dans l'évocation du passé. Alexandre Benois, le porte-parole du groupe, critique et écrivain d'art de grande valeur, d'origine française, comme Brullov et Gay, s'éprend du parc de Versailles, puis de Tsarskoe Selo, le Versailles russe. Constantin Somov est un charmant petit-maître, de la lignée des Baudouin et des Lavreince, dont l'imagination volontiers érotique hante avec prédilection le XVIIIe siècle français. Nicolas Rœrich tient sans doute de ses origines suédoises un goût nostalgique pour les mœurs plus rudes des Vikings et des Variagues.

A côté de ces rêveurs anémiques, réfugiés dans le « rétrospectif », qui continuent la tradition de l'art aristocratique de Pétersbourg, Philippe Maliavine fait l'effet d'un rustre sanguin. Il avait commencé par être novice dans un couvent du Mont-Athos; mais son tempérament fou-

gueux n'était pas fait pour la vie monastique. Il jeta le froc aux orties et se mit à l'école de Rèpine. C'est le peintre des paysannes aux châles bariolés, accoutrées de cotonnade rouge, qui rutilent, au seuil de leurs isbas, comme de gigantesques coquelicots, ou dansent en plein air, en faisant tournoyer leurs jupes ballonnées. Cette orgie de couleurs vives, ce mouvement endiablé ne pouvaient manquer de séduire les curieux de couleur locale, et valurent au *Rire*, au *Tourbillon*, un succès européen.



Fig. 492. — Valentin Sèrov : Ida Rubinstein.
(Musée russe, Leningrad.)

LE DÉCOR DE THÉATRE

Tout compte fait, les peintres du *Monde artiste*, très supérieurs par le goût et le métier à la génération des Ambulants, n'ont produit cependant qu'un très petit nombre de tableaux de chevalet qu'on puisse comparer aux grands chefs-d'œuvre de la peinture occidentale. Ils se contentent trop souvent de pochades qu'ils n'ont pas la force de pousser.



Fig. 493. — Alexandre Benois : Le Pavillon chinois.
(Musee russe, Leningrad.)

C'est à ce défaut du caractère national que tient, au moins en partie, la faveur dont jouit en Russie la peinture décorative et spécialement le décor de théâtre. En effet l'achèvement d'un tableau est un travail de longue haleine, tandis que, pour faire un décor, il suffit

de jeter sur le papier une esquisse qui sera ensuite agrandie et « réalisée » par des praticiens. L'exécution n'a pas besoin d'être très soignée : quelques taches de couleurs vives suffisent à distance pour faire illusion.

Séduits par l'apparente facilité de cet art qui exige plus d'imagination que de métier, plus de goût que de science, les peintres résistèrent d'autant moins à ses attraits que le succès triomphal des *Ballets russes* leur ouvrait des débouchés lucratifs. De même que plus d'un romancier sans lecteurs cherche fortune au cinéma, beaucoup de peintres russes dont les tableaux se vendaient mal se spécialisèrent dans le décor de ballet. Quelques-uns y réussirent brillamment ; c'est le cas d'Alexandre Benois, de Korovine, de Golovine et surtout de Léon Bakst : Sémite imprégné d'influences orientales, qui aurait fait un parfait dessinateur des Menus-Plaisirs et qui s'entendait à merveille à mettre en scène, pour l'agrément d'un public cosmopolite, les contes des Mille et une Nuits. Le malheur est que, à la différence du mosaïste qui travaille pour l'éternité et même du fresquiste qui défie parfois les siècles, le peintre de décors fait œuvre éphémère : c'est le journaliste de la peinture. De cet éblouissant feu d'artifice, il ne reste plus, au bout d'une saison, d'autres traces que quelques dessins de costumes et quelques maquettes en carton.



Fig. 494. — Golovine : Chaliapine dans le rôle de Boris Godounov.
(Musée russe, Leningrad.)

Plus durable est l'*illustration* du livre, que les artistes russes ont également renouvelée par leur talent décoratif. Les spirituelles compositions de Benois pour *La Dame de pique* de Pouchkine ne sont pas loin d'égaler les bois de Menzel, tandis que l'érotisme d'Eisen, avec une pointe de modernisme empruntée à Rops et à Aubrey Beardsley, pimente l'anthologie de contes galants que Somov a publiée sous le titre de *Livre de la Marquise*.

Dans ce domaine une place à part doit être réservée aux illustrateurs

de contes en vers et en prose, de *bylines* et de *skazki*. Ivan Bilibine est l'un de ceux qui ont le mieux réussi dans ce genre, en s'inspirant de l'imagerie populaire.

L'ART PAYSAN

En même temps que l'art raffiné des décorateurs de ballets, s'épanouissait avec un succès presque égal l'art rustique des *Koustari*.

Le terme de *Koustar*, que l'étymologie populaire rattache à *koust* (buisson), mais qui est plutôt une déformation de l'allemand *Künstler* (artiste), désigne en russe le paysan mi-cultivateur mi-artisan qui emploie les longs loisirs que lui laisse l'hiver moscovite à tourner ou tailler le bois. La prospérité de ces industries rurales, qui ont à peu près disparu de l'Europe occidentale, sauf dans les régions montagneuses, paraissait dangereusement menacée à la fin du XIX[e] siècle par les progrès du machinisme, lorsqu'elle fut ravivée par l'initiative officielle et privée des Zemstvos et des propriétaires fonciers. En fournissant aux paysans des modèles, en organisant sur le marché intérieur et extérieur la vente de leurs produits, ils insufflèrent — un peu artificiellement peut-être — une vie nouvelle à cet art en péril.

Ce qui caractérise l'art paysan, c'est qu'il est en même temps traditionaliste et particulariste, uniforme par ses motifs empruntés à Byzance ou à la Perse sassanide et très varié dans ses applications. Les deux industries dominantes sont le bois sculpté pour les hommes et la broderie pour les femmes. A la veille de la guerre et de la révolution, les jouets moscovites, les œufs de Pâques enluminés, les broderies de couleurs vives teintes dans les ateliers fondés par la princesse Tenichev à Talachkino, près de Smolensk, avaient conquis une immense clientèle russe et étrangère.

III. — L'ART RUSSE DEPUIS LA RÉVOLUTION

La Révolution d'octobre 1917, qui éclata en pleine guerre, comme la Commune de 1871, a eu les conséquences les plus tragiques non seulement sur l'état politique et social de la Russie, mais sur sa vie intellectuelle et artistique.

Le bolchevisme triomphant ne s'est pas contenté d'abattre dans le sang le régime tsariste qui depuis des siècles servait d'armature à ce grand corps aux pieds d'argile et de substituer au gouvernement d'un autocrate la dictature des ouvriers et des paysans. Il a aboli jusqu'au nom de la Russie, baptisée aujourd'hui des quatre initiales U. R. S. S. (Union des Républiques Socialistes Soviétiques). Il a détrôné la capitale

de Pierre le Grand, dont le nom de Pétersbourg ou Pétrograd a été métamorphosé en Léningrad, et transféré le siège du gouvernement à Moscou

Ce mouvement de repli était nécessité par les amputations territoriales de la Russie nouvelle, qui avait dû céder toute la zone protectrice des pays allogènes : Finlande, Lettonie, Pologne, brutalement incorporés par les tsars. Pétrograd, devenue ville frontière et exposée de toutes parts, ne pouvait plus rester capitale. Mais, avec l'abandon de la ville de Pierre le Grand, c'est la « fenêtre ouverte sur l'Occident » qui se ferme. Ce transfert du centre politique consacre l'isolement matériel et moral de la République des Soviets, que l'Europe, inquiète de sa propagande révolutionnaire, met en quarantaine.



Fig. 495. — Saveli Sorine : Portrait d'une princesse géorgienne.

La vitalité artistique de la Russie devait fatalement souffrir de cet isolement du reste de l'Europe ; mais plus irréparable encore est la disparition presque complète de la petite élite des intellectuels, décimée par les massacres, par la famine, par l'émigration. L'art russe — ou le peu qui en reste après ce bouleversement meurtrier — se scinde dès lors en deux courants très distincts : l'*art de l'émigration* et l'*art des Soviets*.

L'ART DE L'ÉMIGRATION

Sous la Révolution française, le nombre des artistes émigrés avait été relativement assez faible. La Révolution russe a provoqué au contraire un exode en masse de l'élite de la nation.

Le groupe du *Monde artiste* s'est éparpillé dans les différentes capitales de l'Europe et de l'Amérique : à Berlin, à New York, surtout à Paris. Les plus en vue de ces émigrés sont Choukhaïev, Iakovlev,

Grigoriev, Sorine : dessinateurs excellents qui semblent vouloir se rattacher à la tradition d'Ingres. Leur œuvre se développe exactement comme si la Révolution bolcheviste n'avait pas eu lieu. Leur talent était déjà formé quand ils ont dû quitter leur pays natal. La Révolution dont ils sont les victimes n'a pas été pour eux un principe de renouvellement.

L'ART DES SOVIETS

On s'attendrait à voir fleurir dans le vase clos de la Russie soviétique un art plus original, reflétant le prodigieux bouleversement de la société. Les bolchevistes manifestaient la prétention de substituer à l'art bourgeois un *art prolétarien*. L'échec a été complet, du moins jusqu'à présent. Pendant les dix années qui se sont écoulées depuis la Révolution d'octobre, l'art soviétique s'est manifesté par un grand nombre de projets mort-nés ou extravagants : dans aucun genre, il n'a réussi à produire une œuvre qui fût à la fois nouvelle et viable.

Il est vrai que les conditions matérielles étaient peu favorables à la création artistique. Les aristocrates et les anciens riches, parmi lesquels se recrutaient les collectionneurs, ont disparu, et les nouveaux riches ont d'autres appétits. L'État, devenu le seul Mécène, ne peut entretenir qu'un petit nombre d'artistes. Encore n'est-il pas toujours en mesure de leur procurer des instruments de travail. Les architectes manquent des matériaux de construction les plus indispensables ; il fut un temps où les peintres ne pouvaient se procurer à aucun prix ni toiles, ni tubes de couleurs.

Les conditions morales n'étaient pas meilleures. L'art, qui a toujours été un luxe, n'a pas de raison d'être dans un phalanstère communiste. Le bolchevisme intégral ne peut admettre et encourager qu'un art utilitaire : l'imagerie de propagande, la peinture d'enseignes et la peinture en bâtiments.

L'architecture n'a produit que des élucubrations dont la plupart sont restées sur le papier. Le *Monument de la Révolution*, projeté par Tatline, se compose d'un cylindre et d'un triangle animés d'un mouvement rotatif dans une cage hélicoïdale. Le *Pavillon de l'U. R. S. S.*, construit par Constantin Melnikov à l'Exposition des Arts décoratifs, était une simple cage de bois et de verre coupée en diagonale par un escalier oblique à double versant. Un des motifs préférés de l'architecture soviétiste est la spirale, « symbole de l'ascension constante du communisme ».

Les sculpteurs reproduisent à satiété, en plâtre ou en carton, à défaut de marbre, la face camuse et les yeux bridés de Lénine, l'idole des Soviets, dont le cadavre momifié est exposé dans un cercueil de

verre à la vénération des fidèles, sur la Place Rouge de Moscou, entre les reliques du bienheureux Basile et la statue miraculeuse de la Vierge d'Ibérie.

Même néant dans la peinture, privée par l'émigration de ses meilleurs éléments et par la paralysie économique de ses deux branches les plus vivaces : le décor de ballet et l'illustration. C'est à peine si l'on voit émerger deux ou trois noms d'artistes : Kantchalovski, robuste disciple de Cézanne, Marc Chagall, Juif lithuanien à l'imagination délirante, le portraitiste Annenkov. Après la bacchanale futuriste, on fait machine en arrière et on revient à un art plus compréhensible, d'un réalisme presque photographique, qui ressemble furieusement à la peinture si honnie des *Ambulants*.

Les Soviets ont remis en marche les anciennes manufactures impériales. Mais la seule nouveauté qu'ils apportent est la bolchevisation des attributs. De même que la Révolution française avait remplacé les fleurs de lys par le bonnet phrygien, la Manufacture de porcelaines de Léningrad s'applique à substituer à l'aigle bicéphale les emblèmes de la République des paysans et des ouvriers : la faucille et le marteau. Au demeurant, rien de changé.

L'industrie rurale des Koustari appelle les mêmes observations. Les moujiks continuent à façonner et à décorer leurs puisoirs, leurs œufs de Pâques exactement de la même façon qu'avant la date fatidique d'octobre 1917. Tout ce qu'ont fait les artisans qui perpétuaient jadis à l'ombre des monastères la technique des peintres d'icones, c'est de substituer aux sujets religieux des scènes de mœurs naïvement historiées. Mais en somme les boîtes laquées du village de Palekha ne sont autre chose que des icones laïcisées.

Ainsi la tradition semble défier l'esprit révolutionnaire qui voudrait tout détruire pour tout reconstruire : fait-on jamais table rase du passé? D'ailleurs le futurisme bolcheviste ne va pas jusqu'à anéantir les monuments de l'art ancien. Plus respectueuse des œuvres d'art que des vies humaines, la Révolution russe a moins détruit — ou moins laissé détruire — que la Révolution française. Tandis que nos ancêtres envoyaient au creuset toutes les statues royales, elle a fait grâce à la statue équestre de *Pierre le Grand*, chef-d'œuvre de Falconet. Elle a restauré les édifices endommagés par les bombardements ou les déprédations de la populace. Elle a laissé les musées intacts ; bien mieux, elle les a réorganisés et considérablement enrichis par un moyen facile et économique : en *nationalisant*, c'est-à-dire, pour parler sans euphémisme, en confisquant et en rançonnant toutes les collections privées.

Le cataclysme qui a bouleversé la Russie a donc laissé subsister des éléments de culture. Laissons à ces semences le temps de germer. L'art

est souvent en retard sur les événements politiques, et, de même que *La Marseillaise* de Rude est très postérieure à la bataille de Valmy et que les lithographies napoléoniennes de Raffet ont paru longtemps après Austerlitz, il est possible que la Révolution bolcheviste ne trouve ses interprètes que lorsqu'elle aura vécu.

IV. — YOUGOSLAVIE

La Yougoslavie ou Slavie méridionale, réduite en servitude par les Turcs, puis dépecée par l'Autriche qui, après s'être annexé la Bosnie-Herzégovine, s'apprêtait à vassaliser la Serbie, n'est parvenue à se libérer, au prix d'effroyables épreuves, que grâce à la guerre mondiale de 1914-1918, d'où sont sortis vaincus ses deux oppresseurs séculaires : le Turc et l'Allemand. Autour de la Serbie déjà indépendante se sont groupées les provinces de Bosnie, de Dalmatie, de Croatie, pour constituer le royaume à la fois triple et un des Serbes, Croates et Slovènes, qui réunit en un solide faisceau tous les éléments artificiellement disjoints de la race.

Ce rappel des destinées politiques de la Yougoslavie est nécessaire pour permettre de comprendre son histoire artistique, qui se divise en trois périodes très nettes : période d'épanouissement au moyen âge sous la dynastie des Némanides jusqu'à la bataille de Kosovo (1389), où succomba le knez Lazare, — longue léthargie du xve au xixe siècle sous la domination turque, — et enfin effort de relèvement, de *risorgimento*, qui aboutit en 1878, par le traité de Berlin, à l'indépendance de la Serbie, — en 1919, par le traité de Versailles, à la reconstitution de l'unité nationale.

L'art serbe médiéval, qui a été exploré et analysé par M. G. Millet[1], était resté dans la dépendance de l'art byzantin; mais sur ce fond se greffent des influences italiennes, transmises par la Dalmatie, dont le littoral était semé de comptoirs vénitiens. L'architecture des belles églises de Gračanica, de Studenica, tapissées de fresques où le hiératisme byzantin s'humanise de tendresse siennoise, sont la synthèse originale et savoureuse des deux influences antagonistes de l'Orient et de l'Occident, qui se partagent la Slavie balkanique.

Sous le régime turc, cet art brillant s'éclipse. L'architecture et la peinture disparaissent. Pendant plusieurs siècles, dans ce pays asservi

1. Voir le chapitre de M. G. Millet, sur « La dernière évolution de l'art byzantin », dans l'*Histoire de l'Art*, tome III, seconde partie (1908), et son livre sur *L'ancien art serbe*, Paris, 1912.

et ravagé, où la civilisation n'est plus qu'un charbon couvant sous la cendre, la littérature se réduit à des chants nationaux (*pesmé*) d'ailleurs admirables, l'art, à des broderies rustiques.

C'est seulement dans les dernières années du XIXe siècle que la flamme si longtemps étouffée, et comme en veilleuse, se ranime. D'architecture, il ne peut encore être question dans ce pays pauvre qui sent peser tant de menaces sur sa liberté. La peinture renaît timidement dans les tableaux d'histoire ou de genre de Paul Yovanović qui, en évoquant *Le Couronnement du tsar Douchan* (Musée de Belgrade), exposé à Paris en 1900, s'efforce, à l'exemple du Polonais Matejko, d'élever un monument à sa patrie.

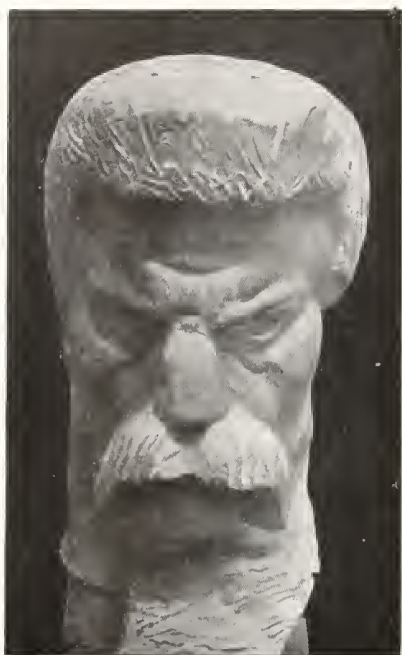


Fig. 496. — Ivan Mestrović : Tête de la statue de Marco Kraljević. (Temple de Kosovo.)

Mais le vrai monument à la gloire de la Serbie *rediviva* n'a pas été édifié par un peintre : c'est l'œuvre d'un sculpteur, que des admirateurs enthousiastes ont baptisé, non sans exagération, « le plus grand des sculpteurs vivants », « le Michel-Ange yougoslave », et qui est en tout cas le seul artiste serbe de réputation européenne : Ivan Mestrović.

Toute une légende s'est créée autour de ce berger des montagnes de Dalmatie qui sentit, nouveau Giotto, sa vocation s'éveiller en taillant des figures au couteau. La réalité est moins romanesque. Après avoir été mis en apprentissage chez un maître maçon à Split (Spalato), le jeune « Schiavone » se dégrossit à Vienne où il fut amené à l'âge de seize ans. Le primitivisme qu'il tenait de ses origines fut renforcé par l'influence décisive des sculpteurs « archaïsants » allemands et français tels que Lederer, Metzner et Bourdelle, influence combattue d'ailleurs par celle de Rodin, à laquelle n'a échappé aucun sculpteur contemporain. Mestrović a toujours professé une vive admiration pour le maître de la *Porte de l'Enfer*, dont il a fait un buste involontairement caricatural avec un nez crochu et une barbe broussailleuse de Juif errant.

Sa Porte de l'Enfer à lui, l'œuvre maîtresse de toute sa vie, c'est le *Temple de Kosovo*, consacré au souvenir de la glorieuse défaite où sombra le royaume chrétien de Serbie. L'exposition des principaux fragments de cet ensemble grandiose à la *Mostra* internationale de Rome en 1911, — où, soit dit en passant, Mestrović, quoique sujet de l'empereur François-

Joseph, s'était refusé à figurer sous le drapeau autrichien et avait demandé l'hospitalité au Pavillon serbe, — fut une révélation. Toute l'histoire de la Serbie s'y trouve résumée depuis les siècles de servitude et de souffrance, symbolisés par des caryatides portant le poids de l'esclavage et par des veuves en deuil, jusqu'à la résurrection, dont l'emblème est la statue équestre du héros national Marko Kraljević. Animé de l'esprit des ballades populaires que chantaient les *guslars* aveugles, Mestrović aspire à donner une expression plastique et monumentale à tous les souvenirs, à tous les rêves de sa patrie. Même dans son cycle chrétien, qu'on a parfois superficiellement opposé à son cycle national, il revient par un détour à cette idée centrale. Le Christ priant sur le Mont des Oliviers ou cloué sur la croix du Golgotha n'est, comme dans la mystique polonaise de Grottger et de Wyspianski, que le symbole d'une nation crucifiée.



Fig. 497. — Ivan Mestrović : Portrait de sa mère.
(Art Institute, Chicago.)

L'exécution est-elle à la hauteur de cette inspiration patriotique? Sauf dans des œuvres exceptionnelles, comme le *Portrait de sa mère* ou la statue du grand évêque croate *Strossmayer* élevée à Zagreb (1926), l'art frémissant de Mestrović manque trop souvent de mesure et d'harmonie : il se complaît dans les dissonances et le paroxysme. « Il intensifie la réalité, écrit le critique serbe Bogdan Popović, faisant de la forme humaine, ainsi que Michel-Ange, l'instrument qui exprimera la puissance, la violence de ses propres sentiments. » Malheureusement il dépasse le but : il en est encore à l'âge où l'on confond la stylisation archaïsante avec la simplicité, le colossal avec le grand, l'exagération et la contorsion des formes avec la puissance. Ce sont là défauts de jeunesse : jeunesse de l'artiste, jeunesse d'un peuple qui a perdu ses traditions. A cette fougue succédera sans doute, dans l'œuvre que promet la maturité de Mestrović et en général dans l'art de la Serbie pacifiée, un idéal de beauté plus sereine.

V. — ROUMANIE

Si par sa situation géographique aux bouches du Danube, entre la Russie et la Bulgarie, la Roumanie se rattache au monde slave qu'elle sépare en deux tronçons, par la race et par la langue elle appartient au monde latin. Dans le nom même de *Roumanie* résonne un écho lointain de *Rome*, et, malgré tous les efforts des Grecs de Byzance et des Turcs de Stamboul pour l'orientaliser, elle est restée obstinément fidèle à sa mission d'avant-poste de la latinité.

De cette dualité résulte le caractère hybride de l'art roumain, qui est pour ainsi dire à deux versants. Jusqu'au XIXe siècle, ce sont les influences byzantines et slaves, favorisées par la religion orthodoxe, qui prédominent : l'art roumain ancien, dont le chef-d'œuvre est l'église de Curtea d'Arges, est un rameau de l'art byzantin[1]. Mais, vers le milieu du siècle dernier, la conscience nationale se réveille. Les Roumains se délivrent successivement de toutes les dominations étrangères : turque, hongroise, russe, qui pesaient sur les différentes parties de la nation, et, tournant le dos à l'Orient, s'agrègent de plus en plus étroitement à l'Europe occidentale. Les deux principales étapes de cet héroïque redressement sont, en 1859, l'union des principautés de Valachie et de Moldavie, en 1919, la reconstitution intégrale de la nation roumaine par l'incorporation des provinces irrédimées de Transylvanie, de Bukovine et de Bessarabie.

Ainsi l'art roumain moderne est d'origine extrêmement récente : il ne date à proprement parler que de la seconde moitié du XIXe siècle.

C'est au contact et sous l'inspiration de l'art français qu'il s'est formé. Grâce à des affinités de race plus fortes que les combinaisons dynastiques ou politiques, un double courant de relations artistiques s'établit entre les deux pays latins, de la Seine au Danube.

L'architecte français Lecomte du Nouy restaure le monument le plus précieux de la Valachie, l'église du monastère épiscopal (Biserica Domneasca) de Curtea d'Arges, ainsi que l'église des Trois Hiérarques de Jassy. Dès 1837, Raffet, accompagnant Demidoff dans la Russie méridionale, traverse les provinces danubiennes auxquelles il consacre quelques pittoresques lithographies. Outre son *Album valaque* dont les croquis furent lithographiés par Ciceri, Michel Bouquet laissa comme

1. Voir le chapitre de M. Gabriel Millet dans l'*Histoire de l'Art*, tome III, seconde partie (1908), pp. 939-941.

trace de son séjour en Roumanie une série de beaux dessins, en partie inédits, conservés à la Bibliothèque de l'Université de Cluj.

Plus nombreux encore sont les peintres roumains qui viennent demander à la France leur initiation artistique.

Théodore Aman (1831-1891), qui fonda en 1860 l'École des Beaux-Arts de Bucarest, avait travaillé à Paris dans les ateliers de Drolling et de Picot ; il a peint des portraits et des tableaux d'histoire sous l'influence de Couture.

Comme Mánes en Tchécoslovaquie et Matejko en Pologne,



FIG. 498. — Nicolas Grigoresco : Sous l'âtre.

Nicolas Grigoresco (1838-1907) est en Roumanie l'objet d'un véritable culte : c'est le peintre national par excellence. Ses compatriotes ne le considèrent pas seulement comme un grand artiste : ils lui sont reconnaissants d'avoir révélé l'âme de la race et d'avoir su exprimer dans ce qu'elle a de plus pénétrant et de plus intime la beauté des paysages roumains.

Il avait commencé par peindre des icônes dans les monastères moldaves, suivant les recettes traditionnelles du Mont-Athos, à la manière des anciens *zougraves*. Mais c'est en France qu'il s'initia à la peinture occidentale. A vingt-trois ans il arrive à Paris, copie au Louvre le chef-d'œuvre de Prud'hon : *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le*

crime. Il ne tarde pas à s'évader de l'École des Beaux-Arts pour travailler dans l'atelier en plein air de la forêt de Fontainebleau où, de 1861 à 1867, il vécut dans l'intimité de Rousseau, de Millet, de Diaz, de Corot, de Charles Jacque, d'abord à Barbizon, puis à Marlotte. Plus tard il s'éprit de la petite ville bretonne de Vitré, aux venelles moyenâgeuses, dont il conserva toujours un souvenir attendri.

Si intéressant que soit pour nous Grigoresco dans ses interprétations des types et des paysages bretons et surtout de la forêt de Fontainebleau, — son *Coucher de soleil à Barbizon* (Musée Simu, Bucarest) est aussi émouvant que les plus beaux Th. Rousseau, — son principal mérite est d'avoir appliqué aux paysages de sa patrie ce qu'il avait appris de Corot et de Diaz. Il nous a tracé le portrait le plus sincère et le plus nuancé de la Roumanie.

Il l'a peinte dans l'ardeur de la lutte pour l'existence, pendant la guerre turco-russe de 1877, qu'il eut l'occasion de voir de près et dont il a fixé avec émotion quelques épisodes tragiques : *L'Attaque de Smârdan* (Hôtel de Ville de Bucarest), ruée héroïque de fantassins qui se lancent à l'assaut, baïonnette au canon, dans une tourmente de neige, *L'Espion*, *Le convoi de prisonniers turcs*.

Mais c'est à la Roumanie pacifique et patriarcale que va toute sa tendresse. Jeunes bergers coiffés du large bonnet de fourrure, paysannes assises sous l'âtre, tournant la *mamaliga*, la bouillie de maïs, que les enfants et le chat de la maison surveillent d'un regard avide, Juifs madrés comme ce *Citoyen roumain en perspective*, qui tient d'une main sa demande de naturalisation et de l'autre une oie grasse en guise de *bakchich*, ou comme ces trois compères qui marchandent sur le foirail une vache et son veau (*La Foire à Bacou*), Tziganes mystérieux aux yeux de jais : tous les types ethniques de cette *Romania* orientale défilent sous nos yeux, marqués de traits inoubliables.

Grigoresco n'a pas exprimé avec moins d'amour la physionomie du paysage roumain, la mélancolie des vastes plaines marécageuses, la papillotante blancheur des routes poudreuses où, sous le soleil d'été qui rôtit leurs échines, les attelages de bœufs cheminent d'un pas lent, projetant sous leurs sabots un réseau d'ombres fugitives qui se tissent et se détissent à mesure qu'avance le char à foin.

Sans doute le métier procède des maîtres de Barbizon; mais il est transposé dans les tonalités propres au paysage roumain. Et le sentiment est très personnel. Les paysans de Grigoresco n'ont rien de commun avec les esclaves errenés de Millet : ils gardent dans leur misère ensoleillée un air de noblesse et de fierté. Les paysages n'ont pas l'âpreté romantique des chênaies de Rousseau : ils dégagent une impression de sérénité.

L'influence de l'École de Barbizon a été également décisive sur un contemporain et un camarade de Grigoresco, Andreesco (1851-1882), dont la touche grasse et beurrée rappelle les peintures de Diaz : mais une mort prématurée ne lui permit pas de donner sa mesure.

Stefan Luchian (1868-1914), « âme vibrante et passionnée dans un corps souffreteux », ouvre une phase nouvelle dans l'histoire de la peinture roumaine. Ses portraits, ses études de fleurs sont modelés dans une pâte précieuse qui a la transparence et l'éclat des émaux translucides.

L'art français a rayonné en Roumanie non seulement grâce aux artistes français qui sont allés en Roumanie et aux artistes roumains qui sont venus en France, mais aussi grâce au *Musée Simu* inauguré à Bucarest en 1911 : fondation magnifique qui, par la place prépondérante qu'elle accorde à l'École française, peut être comparée aux collections Jacobsen et Hansen de Copenhague, aux collections Stchoukine et Morozov de Moscou. Dans cet édifice en forme de temple qui rappelle la Maison Carrée de Nîmes, on admire des sculptures de Barye, de Carpeaux, de Rodin, de Bourdelle et de Joseph Bernard, des peintures de Daumier, de Courbet et de Sisley. De cette exposition permanente se dégage un enseignement qui ne peut que fortifier l'élan spontané des artistes roumains vers la France.



Fig. 499. — Stefan Luchian : Safta la fleuriste. (Collection Danabossi.)

Cependant si l'école de peinture roumaine, tard venue dans le monde de l'art européen, a son berceau dans la forêt de Fontainebleau, il ne s'ensuit pas que la Roumanie soit une simple province de l'art français. La peinture roumaine a ses caractères propres. Demeurée à l'écart des courants modernes, de l'impressionnisme et du cubisme, elle se désintéresse des grandes compositions historiques ou symboliques; ses genres préférés sont le paysage, le portrait, la peinture de fleurs. Art sobre et délicat plus que puissant, qui ne vise pas à l'effet, mais qui séduit par un sentiment exquis de la couleur, le goût des beaux tons et des nuances fines.

VI. — BULGARIE

La Bulgarie slavisée a connu les mêmes alternatives d'indépendance et de servitude que la Serbie slave et la Roumanie latine. Après avoir développé au moyen âge, dans l'orbite de la civilisation byzantine, un art vivace et original dont les églises d'Ochrida et de Tirnovo ont conservé quelques vestiges, elle tombe, dès la fin du XIV[e] siècle, sous la domination turque. Quelques années à peine après la désastreuse bataille de Kosovo qui anéantit en 1389 l'Empire serbe, la prise de Tirnovo, conquis par les Turcs, en 1393, marque pour les Bulgares le début d'un long esclavage. C'est seulement à partir de 1830 environ qu'on assiste à un réveil de la nationalité et de l'art bulgares.

Les premiers symptômes de cette renaissance dans le domaine de l'architecture sont, en 1832, la construction de l'église de la Vierge à Tatar-Pazardjik, et, de 1834 à 1837, la réédification, dans le style national, de l'ancien couvent de Saint-Jean-de-Rila, qui avait été détruit par un incendie.

Au pied du massif de Rila, à Samokov, se forme une école de peintres traditionalistes, encore imbus d'art byzantin, dont le principal représentant est Stanislas Dospevski, sorti en 1857 de l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg.

Il faut attendre les environs de 1880, après que le Congrès de Berlin eut érigé la Bulgarie en principauté indépendante, pour voir apparaître le germe d'une École de peinture bulgare vraiment moderne et franchement occidentale. Le premier peintre national de ce pays enfin libéré, Jan Mrkvitchka, était d'ailleurs un Tchèque de naissance. Mais cet étranger s'enracina si fortement dans sa nouvelle patrie, il en étudia avec tant d'amour les coutumes, les types, les costumes, qu'il est presque aussi représentatif de la Bulgarie que Grigoresco de la Roumanie. Il s'est essayé dans presque tous les genres : c'est ainsi qu'il est l'auteur des panneaux décoratifs de la Banque agricole, d'un portrait du roi Ferdinand I[er]. Toutefois il a peint avec prédilection des scènes de la vie populaire : les paysans *chopes* des environs de Sofia dans leurs costumes bariolés, la danse nationale de la *Ratchenitza*, la bénédiction de l'agneau le jour de la Saint-Georges, où chaque paysan apporte un agnelet dont la tête est ornée de deux petits cierges allumés.

Ce caractère national est complètement absent de l'œuvre cosmopolite de Jules Pascin que le hasard a fait naître à Vidine sur le Danube, mais qui n'est pas au fond plus bulgare que Modigliani n'est italien ou que Picasso n'est espagnol. Ses modèles préférés sont à Paris

les filles, en Amérique les nègres. Son érotisme pervers et crapuleux renchérit encore sur celui de Rops ou de Toulouse-Lautrec dont il est loin d'ailleurs d'égaler la maîtrise.

VII. — GRÈCE

La splendeur incomparable de l'art grec ancien risque de nous rendre injuste pour les efforts de renaissance artistique de la Grèce moderne. Cependant, si la guerre de l'Indépendance hellénique n'a pas produit les mêmes effets que les victoires sur les Perses, et si l'Hellade affranchie du joug turc depuis le début du XIX[e] siècle n'a pas donné naissance à un second Phidias, il faut reconnaître que le talent ne fait pas défaut aux chefs de la nouvelle école : le sculpteur Lazare Sohos, les peintres Nicolas Gysis et Théodore Ralli.

Ce qui leur manque pour mériter le titre de maîtres, c'est une originalité plus consciente d'elle-même. Tous ces artistes sont tiraillés entre trois influences souvent contradictoires : l'influence allemande, favorisée par l'avènement au trône de Grèce d'une dynastie bavaroise, l'influence italienne, qui bénéficie de la proximité géographique et de l'échelle de Corfou, et enfin l'influence française.

Dans la sculpture, qui, après avoir été dans l'antiquité le glorieux apanage de la Grèce, est devenue dans les temps modernes l'art français par excellence, c'est Paris qui donne le ton. L'empreinte française, déjà manifeste sur Bonanos et Filipotis, est particulièrement visible chez Lazare Sohos (1862-1911), qui commença à Constantinople par prendre des leçons de dessin du maître français Guillemet, peintre attitré du sultan Aziz, et qui travailla ensuite à l'École des Beaux-Arts de la rue Bonaparte sous la direction de Cavelier et d'Antonin Mercié. Ses œuvres principales sont : *La Muse de retour sur l'Acropole*, *La Grèce protégeant les antiquités*, statue en plâtre qui fut exposée au seuil du Pavillon grec à l'Exposition Universelle de 1900, un médaillon de *Mme Adam* qui fut offert à l'ardente philhellène par les étudiants de Paris. Il s'est également distingué dans la statuaire monumentale, comme en témoignent à Athènes la statue équestre de *Colocotronis* et le monument du héros macédonien *Paul Mélas* érigé dans les jardins du Zappion.

La Renaissance picturale hellénique se réclame de deux initiateurs : Nicéphore Lytras (1832-1904) et Nicolas Gysis (1842-1901), tous les deux formés à Munich, dans l'atelier de Piloty où ils avaient été expédiés par le roi bavarois Othon I[er], de fâcheuse mémoire. Lytras, qui, après avoir peint des tableaux d'histoire, se spécialisa dans les scènes de

genre (*Les Calandas* ou les Souhaits de bonne année), a laissé surtout la réputation d'un excellent professeur, de l'atelier duquel sont sortis la plupart des peintres grecs en renom. Quant à Gysis, il se fixa définitivement sur les bords de l'Isar, sans toutefois se laisser germaniser. Dans ses rares peintures décoratives, telles que le plafond de la *Bavaria* commandé par la Société d'art industriel de Nuremberg, aussi bien que dans de menus travaux d'illustration : diplômes, affiches, son atticisme originel se révèle par un sens délicat du rythme, un dessin pur et élégant.

C'est de l'École de Munich que relèvent également le peintre d'enfants Georges Jacovidès, directeur de la Pinacothèque d'Athènes, et le peintre militaire Georges Roïlos, qu'on a appelé le Detaille grec.

Les Corfiotes tels que Vincenzo de Boccheciampi et Ange Giallina, qui se sont spécialisés tous les deux dans le portrait et le paysage à l'aquarelle, s'orientent naturellement vers l'Italie.

A côté des Grecs de Munich et de Venise, il y a enfin une colonie fort importante de *Grecs de Paris*. Les plus remarquables de ces peintres qu'on peut qualifier de franco-hellènes sont Paul Mathiopoulo, portraitiste et paysagiste qui fut élève de Benjamin Constant et de Jules Lefebvre, et surtout Théodore Ralli qui, bien qu'il ait passé presque toute sa vie à Paris, a peint surtout des scènes de mœurs grecques auxquelles on a fait l'honneur d'une salle spéciale à la Pinacothèque d'Athènes. Démétrios Galanis s'est spécialisé dans les arts graphiques.

VIII. — TURQUIE

La naissance en Turquie d'une École de peinture et de sculpture pouvait sembler paradoxale et chimérique puisque, par suite d'un préjugé séculaire, la religion musulmane interdit la représentation de la figure humaine. « Ne peignez, ordonne Mahomet, que des arbres, des fleurs et des objets inanimés. Malheur à celui qui aura peint un être vivant. Au jour de la résurrection, les morts qu'il aura peints s'élanceront de leur tombe et s'en iront vers lui en lui réclamant une âme. »

Malgré la rigueur de ces préceptes coraniques qui étaient dirigés contre le culte des idoles, la fin du XIXe siècle a vu paraître une École de peintres et même de sculpteurs turcs formés en Occident.

On commença par faire appel à des artistes étrangers, italiens et surtout français : les architectes Eugène Maillard et Alexandre Vallaury, le peintre Guillemet, fondateur de la première Académie de peinture en Turquie, le décorateur Séchan qui peignit les plafonds du palais de Dolma-Baghtché sur le Bosphore.

Parmi les sujets turcs qui font le plus d'honneur à leurs maîtres français, il y a naturellement beaucoup de Levantins et d'Arméniens. C'est le cas de l'excellent aquafortiste Edgar Chahine, Arménien formé à Venise, puis à Paris où Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant furent ses maîtres. Il avait commencé par un cycle de peintures sur les misères de Paris, intitulé *La Vie lamentable*; mais il s'est fait connaître surtout comme graveur à l'eau-forte et à la pointe sèche. Appropriant avec une étonnante aisance le travail à l'effet cherché, procédant ici par larges tailles qui creusent profondément le métal, là par traits déliés et presque aériens, il traduit à merveille la transparence des ombres et les modulations de la lumière le plus finement nuancée. Ses scènes de la rue et du faubourg, ses portraits de *Louise France* avec sa trogne truculente de concierge canaille et de son homonyme le mandarin de lettres *Anatole France* attestent la variété de son talent largement humain, épris de pittoresque et de caractère.

L'étonnant est que, parmi les artistes originaires de Turquie qui se sont manifestés sous le régime hamidien ou constitutionnel, se trouvent des Turcs authentiques, de bonne souche musulmane : architectes tels que Vedad Bey, statuaires comme l'excellent animalier Osgan Bey, professeur de sculpture à l'École des Beaux-Arts de Constantinople (car on enseigne aujourd'hui officiellement la sculpture à Stamboul), et trois ou quatre peintres qui méritent une mention.

Le nom qui doit être cité avant tous les autres est celui d'Hamdy Bey (1842-1910) : le premier Ottoman qui ait rompu en visière avec les préjugés nationaux et qui ait travaillé à l'occidentalisation de l'art turc. En 1858, à l'âge de seize ans, il avait été envoyé à Paris où il resta jusqu'en 1870; il y fut l'élève de Gérôme. De retour dans sa patrie, il fit une véritable révolution en fondant l'*École des Beaux-Arts* et le *Musée ottoman de Stamboul* : œuvre d'autant plus méritoire qu'il se heurtait sans cesse à l'indifférence hostile du sultan Abdul-Hamid qui ne daigna jamais visiter le Musée et faillit même offrir à l'empereur d'Allemagne Guillaume II un de ses chefs-d'œuvre les plus célèbres : le sarcophage d'Alexandre.

La conversion de la Turquie moderne à l'art occidental a été si radicale qu'on a vu un fils du sultan Abdul-Aziz, le prince Abdul-Medjid-Effendi, peindre des portraits, et, phénomène encore plus incroyable! une femme turque, Mufidé Hanoum, élève d'Hamdy bey, illustrer une scène de *La Vie de Bohème* de Murger.

Si la nouvelle Turquie, nationaliste et xénophobe, se ferme de plus en plus aux artistes étrangers, elle ne répudie pas du moins les audaces de la génération précédente et ne craint plus, malgré les prescriptions de Mahomet, d'élever des statues à ses grands hommes.

BIBLIOGRAPHIE

I. — TCHÉCOSLOVAQUIE

I. Ouvrages généraux. — MATEJCEK ET WIRTH. *L'art tchèque contemporain*, Prague, 1921. — ZDENEK WIRTH. *L'art tchécoslovaque des origines jusqu'à nos jours*, Prague, 1926.

II. Revues d'art. — VOLNÉ SMERY (Tendances libres). — UMĚNI (L'Art).

III. Ouvrages spéciaux. — WIRTH ET MATEJČEK. *Ceska Architektura* (L'architecture tchèque), Prague, 1922. — STECH. *Jos. Myslbek*, Prague, 1922. — MATEJCEK. *L'œuvre de Jan Stursa*, Prague, 1926. — WILLIAM RITTER. La peinture tchèque. *L'Art et les Artistes*, 1912. — *Ceska Uměni Malirske* (La peinture tchécoslovaque), Album de planches en couleurs, Prague, s. d. — P. ZAKAVEC. *Les arts graphiques en Tchécoslovaquie*, Prague, 1921 : *Jan Preisler*, Prague, 1921

II. — POLOGNE

I. Ouvrages généraux. — ÉRASME PILTZ. *Petite Encyclopédie polonaise*, Paris, 1916. — JEAN TOPASS. *L'Art et les Artistes en Pologne* (Coll. *Art et Esthétique*), Paris, s. d. — LOUIS RÉAU. *Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le monde slave*, Paris, 1924.

II. Revues d'art. — *Rocznik Krakowski* (Annuaire de Cracovie). — *Tygodnik Illustrowany* (Revue hebdomadaire illustrée). — *Przeglad Warszawski* (Revue de Varsovie). — *Nowy Przeglad Literatury i Sztuki* (Nouvelle Revue de littérature et d'art). — *Sztuka i Artysta* (L'Art et l'Artiste).

III. Ouvrages spéciaux. — STANISLAW LOZA. *Slownik architectów i budowniczych polaków* (Dictionnaire des architectes polonais), Varsovie, 1917. — ALFRED LAUTERBACH. *Warszawa*, Varsovie, 1925. — E. RASTAWIECKI. *Stownik malarzów polskich* (Dictionnaire des peintres polonais), Varsovie, 1850-1857. — FELIKS KOPERA. *Muzeum Narodowe w Krakowie* (Le Musée National de Cracovie), Cracovie, 1925. — Collection des *Monografje Artystyczne*.

III. — RUSSIE

I. Ouvrages généraux. — LOUIS RÉAU. *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, 1922 ; *Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le monde slave*. 1924. — IGOR GRABAR. *Istoria rousskavo iskousstva* (Histoire de l'art russe), ouvrage collectif inachevé, Moscou, 1909-1914. — ALEXANDRE BENOIS. *Istoria rousskoï jivopisi v XIX vèkè* (Histoire de la peinture russe au XIXe siècle), Petr., 1902 : *Rousskaïa chkola jivopisi* (L'École russe de peinture), Petr., 1904.

II. Revues d'art. — *Mir Iskousstva* (Le monde artiste), revue fondée par la Princesse Tenichev et dirigée par Serge Diaguilev, Petr., 1899-1905. — *Staryé Gody* (Vieilles années), revue d'art ancien et moderne fondée par Pierre Weiner, Petr., 1907-1917. — *Khoudojestvennya Sokrovichtcha Rossii* (Les Trésors d'art en Russie), revue publiée par la Société d'Encouragement des Beaux-Arts, sous la direction d'Alexandre Benois, et ensuite d'Adrien Prakhov, Petr., 1901-1907. — *Zolotoe Rouno* (La Toison d'or), fondée par Nicolas Riabouchinski, Moscou, 1906-1909. — *Apollon*, revue d'art moderne fondée par Serge Makovski et le baron Nicolas Wrangel, Petr., 1910-1917. — *Sredi Kollektsionerov* (Parmi les collectionneurs), Moscou, 1921. — *Jar Ptitsa* (L'Oiseau de feu), Berlin et Paris, 1921. — *Sovètskoe Iskousstvo* (L'art soviétique), 1926.

III. — Ouvrages et articles spéciaux. — *1. La Société des Ambulants :* STASOV. *Mark Matveevitch Antokolski, evo jizn i tvorenia* (M. M. Antokolski, sa vie et ses œuvres), Petr., 1905. — DANILOWICZ. *Naoum Aronson*, Paris, 1911. — S. BERNSTAMM. *Léopold Bernstamm, sa vie, son œuvre*, Paris, 1913. — BARON DE BAYE. *L'œuvre de Victor Vasnetzoff*, 1896. — GOLOVINE. *Le grand artiste russe V. Vasnetsov, sa vie et son œuvre*, Moscou, 1900. — VASILI VERECHTCHAGUINE. *Otcherki, nabroski i vospominania* (Esquisses et souvenirs), Petr., 1883 ; *Souvenirs*, Paris, 1888.

2. Le Monde artiste : IAREMITCH. *M. A. Wroubel*, Moscou, 1911. — GLAGOL. *Isaac Ilitch Levitane. Jizn i tvortchestvo* (Levitane. Sa vie et son œuvre), Moscou, 1913. — GRABAR. *V. A.*

Sérov, Moscou, 1915. — Kovalensky. *Valentin Séroff. Étude sur sa vie et son œuvre*, Bruxelles, 1915. — Marie Bachkirtsev. *Lettres; Journal*, Paris, 1892; *Cahiers intimes inédits*, publ. par P. Borel, Paris, 1925. — Denis Roche. Nicolas Rœrich, *Gaz. Beaux-Arts*, 1908. — Svétlov. *Sovremenny Balet* (Le Ballet contemporain), Petr., 1911. — Propert. *Le Ballet russe en Europe occidentale*, Londres, 1921. — Arsène Alexandre : *L'art décoratif de Léon Bakst*, 1915. — Levinson. *L'œuvre de Léon Bakst pour la Belle au bois dormant*, 1922. — Mme Davydoff, *La Dentelle russe*, Leipzig, 1895. — Princesse Tenichev. *Broderies des paysannes de Smolensk* (Album de planches en couleurs). — Makovski. *Talachkino. L'art décoratif des ateliers de la Princesse Tenichev*, Paris, 1906. — Comte Bobrinskoï. *Narodnya rousskia derevіannaya izdêlia* (L'art populaire du bois en Russie), Moscou, 1910-1912. — *Peasant art in Russia*, numéro spécial du *Studio*, 1912.

3. L'art russe depuis la Révolution : Polovtsov. *Les trésors d'art en Russie sous le régime bolcheviste*, Paris, 1919. — Louis Réau. Un groupe de peintres russes, *Art et Décoration*, sept. 1921. — G. Loukomski. *L'art ancien et moderne en Russie après la Révolution*, Paris, 1925. — Sir Martin Conway. *Art treasures in Soviet-Russia*, Londres, 1925.

IV. — YOUGOSLAVIE

I. Ouvrages. — Gabriel Millet. *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris, 1919. — *Ivan Mestrović, a monograph*, Londres, 1919. — Jusuf Ali. *Mestrović and Serbian sculpture*, Londres, 1916.

II. Articles de revues. — Jean Aubry. Un artiste serbe : Ivan Mestrovitch. *Revue de Paris*, 15 nov. 1915. — Armand Dayot. Quelques notes sur l'art moderne, dans *La Serbie glorieuse*, numéro spécial de *L'art et les Artistes*, 1917. — *La Patrie serbe*, février 1918. — The Yugoslav art, numéro spécial de *Art and archaeology*, mai 1924. — *Narodna Starina*, Zagreb. — *Starinar* (L'Antiquaire), Belgrade.

V. — ROUMANIE

I. Ouvrages généraux. — Jorga et Bals. *L'art roumain*, Paris, 1922. — Jorga. *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923. — Jean Cantacuzène. La peinture moderne. *Catalogue de l'Exposition d'art roumain à Paris*, 1925. — Tzigara-Samurcas. *L'art du peuple roumain*, catalogue de l'Exposition de Genève, 1925.

II. Revues. — *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* (Bulletin de la Commission des monuments historiques).

III. Monographies. — P. Jaffé. *Die bischöfliche Klosterkirche zu Curtea de Arges in Rumänien*, Berlin, 1911. — A. Vlahoutza. *N. I. Grigoresco. Sa vie et son œuvre*, trad. L. Bachelin, Bucarest, 1911. — Cioflec. *Grigoresco; Andreesco; Luchian.*

VI. — BULGARIE

Bogdan Filow. *L'ancien art bulgare*, Berne, 1919. — Protitch. *L'architecture religieuse bulgare*, Sofia, 1924. — Georgiew. Un peintre bulgare : Jean Mrkvitchka, *L'Art et les Artistes*, 1915.

VII. — GRÈCE

Marcel Montandon. *Nikolaus Gysis*, Bielefeld et Leipzig. — William Ritter. Un artiste grec d'aujourd'hui : Nicolas Gysis, *Rev. Art anc. et mod.*, 1901. — Adolphe Thalasso. Chroniques sur l'Orient dans *L'Art et les Artistes*, 1910-1914.

O Kallitechnès (revue d'art grecque).

VIII. — TURQUIE

Ad. Thalasso. Un prince artiste : Abdul-Medjid Effendi. *L'Art et les Artistes*, 1919. — Roger Marx. Edgar Chahine, *Gaz. Beaux-Arts*, 1900. — Gustave Kahn. Edgar Chahine, *L'Art et les Artistes*, 1915.

CHAPITRE XIX

L'ART EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL DE LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE A NOS JOURS[1]

I. — L'ART ESPAGNOL

L'ARCHITECTURE

L'architecture espagnole, au XVIII[e] siècle, s'enorgueillit des œuvres de Ventura Rodríguez et de Juan de Villanueva; au XIX[e], elle ne pourrait se réclamer de tels artistes. La faute en est sans doute aux événements politiques et sociaux qui s'y déroulèrent. La guerre de l'Indépendance, les crises qui l'ont précédée et suivie, ont marqué naturellement un arrêt dans le mouvement artistique; le temps n'était pas, ni le goût, aux grandes constructions et aux riches monuments. Une fois les passions calmées et la monarchie restaurée sur des bases solides, c'est lentement que la vie des arts reprend avec la vie de la nation, et que l'on songe à élever de nouveaux édifices, qui sont, à peine conçus, soumis à bien des vicissitudes.

Un exemple typique en est dans l'histoire de la *Porte*, ou pour mieux dire l'*Arc de triomphe de Tolède*, à Madrid. L'initiative en était due au roi intrus, Joseph I[er], qui voulait célébrer pompeusement l'avènement de son éphémère dynastie; c'est lui qui en posa solennellement la première pierre, sous laquelle, en une boîte, furent placés un exemplaire de la Constitution de Bayonne, des calendriers, des guides de la capitale, des monnaies à l'effigie royale, etc. Mais, en 1813, Joseph et les Français

1. Par M. Pierre Paris, membre de l'Institut.

ayant disparu, la Municipalité de Madrid décida de continuer l'œuvre interrompue, et cela en l'honneur de Ferdinand VII. Naturellement la première pierre de l'intrus fut levée à grands frais, et les documents du Bonaparte furent remplacés par la Constitution de Cadix, et des médailles à l'image du Bourbon. Mais Ferdinand le Désiré, de retour de son exil en 1814, trouva bon, comme on l'a dit, « d'effacer d'un trait de plume de la série du temps, comme si elles n'avaient jamais existé, les six années antérieures ». On découvrit de nouveau la boîte pour y remplacer la « prétendue constitution » par l'almanach, la *Gazette de Madrid*, le *Guide des étrangers* et autres papiers d'un aussi palpitant intérêt. Cependant les travaux furent interrompus de 1815 à 1817, et ne furent terminés qu'en 1827, non sans de nouvelles visites à la fameuse boîte, en 1820 et 1824. Une magnifique dédicace à « Ferdinand VII le Désiré, Père de la Patrie, rendu à ses peuples », rédigée en espagnol et en latin, fut détruite à la suite de la révolution de 1868, sauf la date, MDCCCXXVII, qui subsiste encore. La Porte de Tolède, œuvre de l'architecte Antonio Aguado, surmontée d'un groupe allégorique modelé par José Gines et exécuté par Valeriano Salvatierra et Ramón Barba, a toujours déplu par la lourdeur de sa masse et sa banalité ; elle est la fille bâtarde de la Porte d'Alcala, et montre nettement que les influences de l'art romain se font encore sentir bien avant dans le siècle, au détriment de l'originalité espagnole.

Les événements glorieux de la guerre pour la liberté n'ont pas beaucoup mieux inspiré les architectes que l'avènement de Joseph ou le retour de Ferdinand. Le soulèvement héroïque du 2 Mai, où nous verrons plus tard que nombre de sculpteurs ont trouvé matière à de nobles œuvres dans la capitale et dans les provinces, œuvres inspirées par un ardent patriotisme, est commémoré à Madrid par l'*Obélisque du 2 Mai*, situé dans un petit square toujours clos au centre de la Place de la Lealtad. L'idée d'un monument national naquit en 1820, et la Municipalité décida, en 1821, d'ouvrir une souscription et un concours qui serait jugé par l'Académie de San Fernando. Le projet choisi en 1822 fut celui d'Isidro Velázquez ; mais le monument ne fut exécuté qu'avec beaucoup de lenteur et ne fut inauguré, après bien des péripéties, que le 2 mai 1840. C'est bien loin d'être un chef-d'œuvre. Velázquez n'a obtenu quelque grandeur et quelque noblesse qu'en superposant les socles qui soutiennent un obélisque fait de plusieurs blocs, obélisque qui n'a rien d'égyptien, et n'est qu'un motif sans grande signification, bien banal et bien usé. L'artiste a d'ailleurs réduit le monument, qui devait évoquer les tragiques fureurs d'un peuple ivre d'indépendance, aux lignes calmes d'un mausolée. Il est vrai que le grand sarcophage était destiné à contenir les restes de Daoiz et de Velarde, ces héros devenus des symboles,

et par cela seul le mausolée est émouvant. Mais l'art académique y triomphe trop absolument, aussi bien dans les lignes et les formes choisies que dans les figures allégoriques de la *Constance*, par Francisco Elías, du *Courage*, par José Tomás, de la *Vertu*, par Sabino de Medina, et du *Patriotisme*, par Francisco Pérez, sans parler de l'étrange lion qui défend les armes nationales (un écu soutenu par deux génies), dû aussi au ciseau de José Tomás. L'Obélisque du 2 Mai montre, aussi bien que la Porte de Tolède, dans quelle décadence était tombé le grand art, et comment une évolution, sinon une révolution, était nécessaire.

Elle fut singulièrement lente. L'école devait suivre à travers presque tout le siècle, et particulièrement sous le long règne d'Isabelle II, les errements académiques.



Phot. Roig

Fig. 500. — Palais du Congrès, à Madrid.

En peut-on trouver une meilleure preuve, puisque nous en sommes aux monuments commémoratifs, que dans l'érection, pour célébrer la naissance d'Isabelle II, de l'*Obélisque* que l'on continue à appeler « *de la Castellana* », bien qu'il ait été transféré de cette promenade à la Place de Manuel Becerra? La première pierre de l'œuvre de l'architecte Francisco Javier de Mariategui et du sculpteur José Tomás fut posée en octobre 1833. Encore un obélisque sur un massif socle à deux étages, et quel obélisque! Plutôt une colonne cannelée coupée d'une large ceinture ornée du soleil, de la lune et de deux couronnes civiques; encore des sculptures banales, écussons et trophées! Peut-on concevoir rien de plus insignifiant et de plus pauvre? Qu'est devenue l'invention espagnole, jadis originale et créatrice?

Du reste, parmi les édifices d'un autre ordre, dont les changements et les progrès de la vie nationale rendirent la construction nécessaire, il est difficile d'en mettre un seul en vedette qui, dans cette période et assez au delà, se distingue par quelque nouveauté. Tout au plus est-on heureux de constater que la vision des architectes est plus large, et qu'ils s'efforcent, tout en restant fidèles aux préceptes et aux exemples des imitateurs rigoureux de l'antiquité classique, de faire une plus large part à l'interprétation et à l'adaptation.

C'est ainsi que le *Palais du Congrès* (Chambre des députés), que Narciso Pascual construisit à Madrid de 1845 à 1850, nous offre, au milieu de sa façade assez triste, l'ordonnance classique d'un temple romain, avec son portique corinthien supportant un fronton où l'on voit, en une vaste et obscure allégorie : *L'Espagne* s'appuyant sur *La Constitution* assise à ses pieds, et entourée de la *Force*, du *Commerce*, des *Arts*, etc. Ces groupes sont dus au ciseau habile, mais glacé, de Ponciano Ponzano. Il n'y a pas dans tout cela, pas plus dans l'architecture que dans la sculpture, la moindre recherche personnelle, et l'édifice aurait pu être conçu sans la moindre différence partout ailleurs qu'en Espagne. Cependant, la disposition de l'escalier monumental, que sont venus décorer postérieurement deux beaux lions fondus avec le bronze des canons pris à Tétouan, en 1860, marque un effort timide vers la liberté. On s'étonne, d'ailleurs, que l'architecte, qui a su fort bien agencer l'intérieur du Palais en vue des services pour lesquels il avait été créé, et qui a fait en cela œuvre vraiment moderne, n'ait pas tenté de moderniser un peu sa façade.



Phot. Roig.

Fig. 501. — Bibliothèque Nationale, à Madrid.

Pour nous en tenir aux monuments de Madrid, le Palais qui contient à la fois la *Bibliothèque Nationale*, les Archives, le Musée Moderne et le Musée Archéologique, palais qui a été construit de 1866 à 1874, sur les plans de Jareno, est conçu certainement suivant des formules moins étroites. Le grand portique à huit colonnes corinthiennes, avec sa corniche, son fronton et ses acrotères, est de la forme la plus purement classique, et ne vaut ni plus ni moins que le portique analogue du Palais des Cortes; mais cette façade de temple est montée sur un soubassement qui doit plus à l'art de la Renaissance qu'à l'art antique de Rome. Elle

domine elle-même un haut et large degré coupé par un palier où reposent des statues de grands hommes assis, et l'ensemble ne manque ni d'ampleur ni de belles proportions. Les trois grandes baies d'entrée s'ouvrent sur un spacieux vestibule où aboutissent les deux volées latérales d'un grand escalier simple et imposant, qui est ici tout à sa place. Pourquoi faut-il, pour revenir à l'extérieur, que le fronton, œuvre grouillante et confuse du sculpteur Agustín Querol, qui fut ailleurs mieux inspiré, et les statues allégoriques du faîte et des angles soient si peu visibles dans



Phot. Roig.

Fig. 502. — Bourse du Commerce, à Madrid.

leurs détails parfois heureux, et, pour si peu qu'on les voie, si obscurément conventionnels?

Plus récemment encore, la *Bourse du Commerce*, œuvre d'Enrique María Repulles y Vargas, terminée en 1893, et le *Ministère de Fomento* sont les produits attardés du même style, qui devient de plus en plus composite. Le motif essentiel des façades reste toujours un portique de temple antique, et cela devient fatigant comme tous les abus. Le premier de ces édifices a du moins cet intérêt que la forme même du terrain dont il disposait a contraint l'architecte à s'ingénier; le portique central, dont le fronton a été supprimé et remplacé par un attique divisé en métopes, est habilement encadré par deux pavillons d'angle faisant saillie en retour pour épouser la ligne courbe de la façade. Les proportions sont heureuses, et nous consolent de la banalité du style. On n'en peut dire autant du Ministère de Fomento, l'un des exemples les plus fâcheux que nous

connaissions de cette architecture hybride, facilement contentée de peu, pourvu que ce peu soit brillant et tapageur, et qu'on pourrait appeler style d'expositions. A la banalité courante s'ajoutent ici des fautes graves, non seulement contre le goût, mais contre les règles même de l'école : comment expliquer ce soubassement à cariatides, soutenant un portique de temple corinthien *in antis*, dont les colonnes jumelées supportent à leur tour, outre leur corniche naturelle, un pesant et inutile attique au lieu d'un fronton?

Tous ces édifices restent au fond factices et sans caractère national.



Phot. Moreno.

Fig. 505. — Banque d'Espagne, à Madrid.

C'est de l'art cosmopolite, européen, si l'on veut, et malheureusement inspiré peut-être par l'architecture officielle française de cette époque, mais certainement pas espagnol, et c'est là dans notre pensée le plus grave des reproches.

Cette critique nous permet de louer sans trop de réserve la *Banque d'Espagne*, à Madrid, dont les plans font honneur à Eduardo de Adaro et à Severiano Sainz de la Lastra. Ces artistes ont enfin renoncé résolument aux façades à la grecque et à la romaine, aux portiques, aux frontons et aux attiques qui ne servent et ne riment à rien. Et, s'ils font appel aux souvenirs de la Renaissance, ils en usent sobrement, ayant bien soin surtout, dans un édifice de vastes dimensions, de ne pas s'attarder aux délicates minuties de la décoration plateresque. La disposition des

étages, la régularité élégante des ouvertures, la décoration simple et bien placée donnent à l'ensemble un aspect de belle gravité ; surtout, la façade sur pan coupé est un modèle de goût et d'harmonie. Nous admirons enfin, avec une imagination suffisante, une heureuse simplicité de style renouvelé. Cependant on a le regret de ne pouvoir dire que ce soit là un style national, le style national que, par bonheur, on veut maintenant trouver.

Plus hardiment encore, ayant oublié, avec plus de franchise qu'aucun de leurs prédécesseurs, les enseignements attardés de leurs professeurs académiciens, pour remonter des siècles en arrière, Rodríguez Ayuso et L. Álvarez Capra, constructeurs de la *Plaza de Toros* de Madrid, ont adopté un style néo-mauresque qui était une grande nouveauté, et qu'ils ont su étroitement allier à l'emploi, avec la brique, de cet élément tout moderne qu'est le fer.



Phot. Roig.

Fig. 504. — Plaza de Toros, à Madrid.

Tous ces monuments sont, pouvons-nous dire, de l'ordre civil. Que fut, au cours du XIXe siècle, l'architecture religieuse dans ce pays de foi toujours active qu'est l'Espagne? Il faut bien le dire, cet art des églises et des couvents, qui en Espagne avait eu toujours un si bel essor, avec des succès variés du reste, a été étouffé au XVIIIe siècle par les excès du baroque; les grands architectes de cette époque sont de médiocres constructeurs de cathédrales sans éclat, et leurs plus humbles confrères se contentent d'appliquer aux murs tristes des nefs de lamentables autels churriguéresques. C'est ainsi que travaillent encore leurs successeurs au siècle suivant, du moins à son début. Mais bientôt, avec la vogue des études archéologiques et aussi la révolution sentimentale du romantisme, les arts du moyen âge et de la Renaissance sont comme découverts, étudiés et remis en honneur. Entre l'antique, dont la faveur tend à

diminuer, et la Renaissance, dont l'esprit s'est réveillé, viennent s'intercaler, pour régner à leur place, le roman et le gothique, et, puisque nous parlons surtout de l'Espagne, le mauresque et le mudéjar. Là jaillissent des sources nouvelles d'inspiration. Par malheur, c'est aussi le triomphe des archéologues. Tant que leur activité nouvelle s'attache à des restaurations savantes, leur effort est aussi utile que méritoire; mais l'ère des restaurations est aussi, comme on l'a dit, l'ère des pastiches. Des églises de style roman ou gothique s'élèvent en assez grand nombre. Toutes n'ont pas malheureusement la forte simplicité de la *Basilique gothique de Covadonga*, construite auprès de la grotte si pieusement historique de Pélage, ou de la *Basilique madrilène d'Atocha*, de très riche style roman, ou plutôt romano-byzantin, devenue Panthéon des grands hommes et contenant de très riches tombeaux. La construction de Notre-Dame d'Atocha se distingue par l'alternance, à la mode toscane, d'assises blanches et d'assises noires, disposition inusitée en Espagne.

Malgré leur manque de caractère, on accepte volontiers ces monuments; mais que penser de la reconstruction de *San Jerónimo el Real*, exécutée de 1879 à 1882, dans un très médiocre style gothique mâtiné de Renaissance, où le stuc et le plâtre sont d'un si fâcheux emploi, et font un si mesquin effet?

Au reste, cet effort à adopter les styles anciens pour les églises modernes n'a pas eu que ces résultats médiocres; lorsque les architectes ont compris qu'ils devaient s'en inspirer et non les copier servilement, ils se sont sauvés du danger de plagiat, et telle église très moderne, comme *San Fermin de los Navarros*, qui s'est élevée à Madrid sur les plans de D. Carlos Velasco et de D. Eugenio Jimenez Cirera, est bien plus et bien mieux qu'une habile résurrection du style mudéjar. De même, il semble que, lorsque sera terminée, si elle l'est jamais, la nouvelle cathédrale de Madrid, en œuvre depuis si longtemps, dans un style qui ne se laisse pas encore bien déterminer, *Notre-Dame de la Almudena* ne donnera pas l'impression d'un pastiche, et fondera solidement la réputation du marquis de Cubas, son original inventeur.

L'architecture funéraire proprement dite ne mérite pas de nous arrêter. Lorsqu'elle n'est pas l'humble servante de la sculpture, comme il arrive trop souvent dans certains mausolées dont nous parlerons, elle n'a dans les cimetières que des lignes et des formes pauvres, à moins qu'elle ne tombe, comme dans certains tombeaux de date récente, dans la plus maladroite emphase déplacée. On en peut dire autant de l'architecture des monuments commémoratifs, où du reste trop souvent le sculpteur est lui-même son architecte, ou ne laisse à son collaborateur qu'une initiative de second plan.

Il est pourtant juste de faire quelques exceptions, et d'abord pour le

Monument d'Isabelle la Catholique, dont le sculpteur, D. Manuel Oms, a lui-même composé le socle. C'est à la fin de 1883 que fut inaugurée cette œuvre imposante, dont le piédestal est en heureuse harmonie avec les dimensions et la silhouette du groupe qu'il supporte; il n'y a à lui reprocher que la complication des colonnes angulaires, trop courtes pour leur entablement, et un peu trop saillantes au détriment des bas-reliefs qui décorent les faces encadrées. Le *Monument à Christophe Colomb*, qui occupe également une place d'honneur à la Castellana, et qui a été construit de 1881 à 1885, a été conçu dans le style gothique fleuri, qui a son charme; la statue du grand navigateur, œuvre de Jerónimo Suñol, se dresse à quinze mètres de hauteur sur un mince fût que supporte une chapelle surmontée d'une sorte de petit lanterneau à colonnes. Toute cette composition est un peu compliquée, et trop savante, mais claire, en somme, et élégante. L'auteur était Arturo Mélida, qui fut presque aussi bon architecte que sculpteur. C'est exactement à la même époque (1882-1890) que Barcelone voulut de son côté célébrer Colomb. L'architecte Cayetano Buhigas, et la légion de sculpteurs dont il s'entoura, ont fait plus grand et plus riche que Mélida, mais n'ont pas fait aussi bien; les éléments composites qui se superposent ou s'entremêlent, avec des proportions que l'on voudrait plus justes, n'ont ni simplicité ni harmonie; le monument n'a pas de style.



Phot. Roig.

Fig. 505. — Manuel Oms : Monument d'Isabelle la Catholique, à Madrid.

Quoi qu'il en soit, nous ne clorons pas ce chapitre sur des impressions fâcheuses. Sans doute, l'architecture espagnole est passée, au début de notre siècle, comme celle des autres pays, par une crise très dangereuse. A Barcelone surtout, mais aussi à Madrid, elle a cédé aux hallucinations du soi-disant art nouveau. A la remorque de la France, qui

elle-même ne subissait que trop les mauvaises influences étrangères, les grandes villes ont vu s'élever des édifices bizarres, conçus en dehors de toutes les lois de l'esthétique, conçus et décorés en dépit de toute raison et de tout goût délicat; ç'a été le triomphe de l'art munichois, et l'architecture espagnole a bien failli être emportée comme les autres dans cet inexplicable orage. Puis ç'a été la grande confusion des styles et des écoles, les plus vieilles et les plus routinières, comme les plus jeunes et les plus intrépides, et il ne serait pas malaisé de citer les œuvres des classiques, des médiévistes, des modernistes, des exotiques ou des traditionalistes. Mais à quoi donc ont abouti toutes ces ambitions irréfléchies, toutes ces recherches sans guide et sans méthode, sans autre objet précis que d'étonner, sinon de scandaliser les peuples? A la confusion et au gâchis, si bien que le critique impartial, comme réveillé de douloureux cauchemars, en est réduit à trouver quelque mérite à cet extraordinaire *Hôtel des Postes* que Madrid, ville d'esprit, dénomme Nuestra Señora de Comunicaciones, ou à cet emphatique *Monument d'Alphonse XII*, où quelques excellents morceaux de sculpture, et même quelques bons détails d'architecture se perdent dans une enceinte d'inutiles colonnades, au bord de l'étang artificiel du Retiro.

Mais ces erreurs et ces folies sont passées. Une pléiade de jeunes architectes, jeunes tout au moins par leurs tendances et leurs initiatives, ont enfin compris qu'il ne peut être, pour un pays, d'œuvre artistique belle et durable que celle qui convient aux instincts même de la race comme aux exigences du sol et du milieu, que celle qui, sans devenir esclave, se rattache aux traditions nationales. Espagnols, ils veulent faire de l'architecture espagnole, comme ils demandent aux peintres de la peinture espagnole, et aux sculpteurs de la sculpture espagnole. Même, puisque les petites patries constituent essentiellement la grande, ils veulent qu'il y ait une école catalane ou sévillane comme une école castillane. C'est dans ce sens que se tend leur effort, un des plus nobles et des plus importants qu'ait tentés l'art espagnol depuis tant d'années, et dont les résultats sont déjà de haute valeur.

Cet effort, d'ailleurs, est logique, et pouvait être prévu. En étudiant l'histoire de leurs chefs-d'œuvre avec un ardent amour de la patrie, les artistes, et les critiques, n'ont pas manqué de dégager les traits essentiels du génie national, et d'admirer avant tout, en ce qui concerne particulièrement l'architecture, les édifices des époques où l'esprit et le goût espagnols se sont le plus nettement manifestés et exprimés, en dehors, pour ainsi dire, de toute imitation directe, et qui sont aussi les époques glorieuses. C'est, il n'en faut pas douter, de ces études et de ces admirations que naissent maintenant, en abondance, les inspirations heureuses.

Qu'il y ait aujourd'hui une architecture catalane, on ne peut le nier. Nous ne parlons pas des créations extraordinaires de feu Antonio Gaudi; les extravagances du *Parc Güell*, les audaces de la morose maison Güell, et celles, plus étourdissantes, de l'*Église de la Sainte-Famille*, qui ne sera sans doute jamais terminée, ne sauraient être tenues en compte. Ce sont les élucubrations d'un artiste tout exceptionnel, dont les originalités ne sont jamais sans talent, et ont parfois des lueurs de génie. Nous connaissons, dans un repli montueux de la côte méditerranéenne, entre Barcelone et Sitges la Blanche, une admirable maison d'exploitation agricole, dont la forte structure, les lignes sévères et la couleur grise s'harmonisent de merveilleuse façon à la terre, aux rochers, au ciel et à la mer toute proche. Mais Gaudi n'appartient à aucune école, et ne pouvait en laisser aucune, bien qu'il ait formé un groupe de collaborateurs qui l'admiraient avec respect. Tel qu'il est, cependant, nous ne pouvions l'oublier, ni manquer de marquer dans son talent quelques traits instinctifs de sa race[1].

Plus sages dans leurs hardiesses sont Luis Domenech y Montaner, José Puig y Cadafalch et leurs émules, et le plus bel éloge qu'on puisse donner à leurs œuvres, c'est qu'elles réussissent, avec beaucoup de bonheur, à nous donner l'impression d'un art original dans ses lignes et sa décoration, cependant un peu touffue, quoique volontairement inspirée des plus typiques décorations du passé, qu'elles soient gothiques ou plateresques. L'architecture de Barcelone, dans les manifestations de ses maîtres les plus difficiles pour eux-mêmes, ne veut pas qu'on la confonde avec aucune autre d'Espagne; si c'est là du séparatisme, nous sommes pourtant forcés d'en souligner l'importance et la valeur artistique. Il est du reste intéressant que cet art n'ait rien d'officiel, et que ses meilleures productions soient des maisons ou des hôtels particuliers; il est moins heureux dans certains édifices d'un luxe éclatant et tapageur, comme le théâtre de l'*Orphéon Catalan*, dont les Barcelonais ont tort d'être un peu trop fiers, comme ils le furent, il n'y a pas bien des années, de certaines constructions effarantes du Paseo de Gracia.

Y a-t-il une architecture castillane? Madrid, centre et capitale du royaume, cosmopolite par nécessité comme par goût, et où les monuments de pur lignage espagnol sont très rares, est plutôt disposée à l'éclectisme, et ses tendances vont vers un art officiel, c'est-à-dire prudent et ennemi des nouveautés. Cependant, quelques palais des riches quartiers récents, comme celui du marquis de Bermejillo del Rey, ou celui d'Osma, tout voisin du premier, sont d'une réelle beauté, et le doivent aux judicieux rapports des formes et des lignes de la Renais-

1. La mort de Gaudi, survenue depuis que ces lignes ont été écrites, a été pour Barcelone un deuil public. Qui osera continuer son œuvre étrange de la Sainte-Famille?

sance, en particulier du style plateresque, joints aux souvenirs des anciennes maisons nobles dont l'étude occupe maintenant à si juste titre tous ceux qui ont à cœur la restauration de l'art national. On doit beaucoup, en ce sens, aux divers congrès d'architectes, suivis de voyages aux diverses régions du pays, et surtout à la *Société madrilène des Amis de l'Art*, qui, depuis 1911, a organisé des Salons d'architecture et des expositions dont le succès a été aussi grand qu'heureuse l'influence.

Ce que Barcelone a fait pour la Catalogne, et que Madrid n'a pu faire qu'avec des restrictions naturelles pour la Castille et pour toute l'Espagne, Séville l'a fait avec beaucoup de bonheur pour l'Andalousie. Non seulement la poétique cité, si fière d'elle-même, si fidèlement conservatrice de ses quartiers typiques comme de ses monuments de tous les âges, prend un soin maternel des richesses de son passé, mais chaque jour elle s'embellit d'édifices nouveaux, ou publics ou privés, qu'elle veut en harmonie avec les anciens; elle accepte et réclame même une architecture nouvelle, mais qui ne rompe pas brutalement avec les pures traditions qui font sa gloire. C'est ainsi que d'opulents Sévillans se sont fait construire des palais charmants, presque aussi délicieux que les plus poétiques de jadis, tels ceux de D. Javier et de D. Miguel Sánchez Dalp, où la douce fraîcheur des patios aux eaux jaillissantes et tout fleuris s'ouvre derrière la riche façade monumentale, flanquée de discrets miradors aux grilles de fer forgé. Toutes les antiques industries des *azulejos*, du fer forgé, et des arabesques sculptées dans la pierre ou le stuc ont ressuscité pour le charme de nos yeux et le régal de notre esprit, ranimées par l'imagination et le goût moderne le plus sûr. Tout ce que l'art arabe, l'art mudéjar et l'art plateresque ont laissé de plus original, en Andalousie, se pénètre et se mêle sans confusion, harmonieusement, en un style qui se montre l'ingénieux héritier de tous et de chacun.

Dans cette nouvelle combinaison originale d'éléments anciens, D. Aníbal González est passé maître. C'est à lui et à son habile collaborateur, M. Osorio, qu'on doit les palais, déjà depuis assez longtemps terminés, que Séville destine à l'Exposition Hispano-Américaine dont la guerre mondiale a si malheureusement retardé la date. Situés à l'extrémité de merveilleux jardins, sur une esplanade fleurie décorée avec beaucoup de goût et d'élégance en même temps que de variété, le petit *Palais Bleu*, où triomphe l'art restauré de la faïence, ajoute une douce note monochrome d'une grande pureté et d'un grand charme, et le grand *Palais des Arts et de l'Industrie*, où les arcs mauresques fraternisent en si bon accord avec les arcatures de la Renaissance, se développe noblement et s'adorne de l'embrassement voluptueux des verdures et des fleurs grimpantes. Ce *Parc de Marie-Louise* et les palais qui le complètent sont un des coins

bénis de la divine Andalousie; là du moins le voyageur, en pleine vie et pensée moderne, savoure les mêmes joies profondes dont le passé seul semblait devoir le pénétrer.

Maintenant le mouvement est donné; toutes les grandes villes du Midi, du centre et du Nord, Grenade, Valence, Cordoue, Saragosse, Saint-Sébastien, répugnent, comme Barcelone, Séville ou Madrid, aux redites et aux plagiats; groupant, en dépit de leur diversité et de leurs contrastes, les architectures provinciales, une architecture nationale renaît et se développe; l'Espagne, une fois de plus, va reprendre sa place



Phot. Sánchez del Pando.

Fig. 506. — Aníbal González : Le Palais bleu, à Séville.

dans le groupe des pays d'art privilégiés, car, en même temps, avec la même heureuse fortune, et par la même évolution féconde, renaissent une sculpture et une peinture nationales.

LA SCULPTURE

La guerre de l'Indépendance arrêta brusquement la formation des sculpteurs qui fréquentaient, comme l'École infaillible et suprême, les ateliers de l'Académie de San Fernando. Le principal concours annuel, celui du bas-relief historique, fut interrompu en 1808. D'autres sujets préoccupaient les jeunes artistes, que les épisodes de l'Histoire Sainte ou de l'antiquité classique, ou même de l'histoire ancienne de l'Espagne.

Ce ne fut pas un mal. Vraiment, à parcourir le savant livre de M. Serrano Fatigati, *Escultura en Madrid*, on éprouve une véritable fatigue en passant en revue les *Débarquement de Colomb aux Indes* (Manuel Alvarez, 1772), *Mort de la Vierge* (Carlos Sala), *Saint Sébastien et les matrones Irène et Lucie* (Luis y Masso), *Sainte Léocadie fouettée* (Alfonso Bergaz, 1765), *Minerve conduisant la Jeunesse* (Francisco Sánchez), *La crucifixion de Garra* (Juan Enrich), *Esaü et Jacob* (Julián de San Martín, 1781), *Le roi maure de Grenade et saint Ferdinand au siège de Grenade* (Cosme Velázquez, 1778) et *Allégorie de la naissance d'un prince* (du même, 1781), *Moïse et les Tables de la Loi* (Pedro Bussou y Rey, 1796), *Esther s'évanouissant devant le Pharaon* (Antonio Capellani), *Denys le Tyran et Damoclès* (José Gines, 1787), *Mucius Scævola* (Damián Campeny), *Sacrifice de Callirhoé* (du même), *Sacrifice de la fille de Jephté* (José Piquer). Parmi tant de jeunes artistes dont pas un n'est arrivé à la renommée qui dure, le Valencien José Gines (1768-1825) mérite un bon point pour avoir apporté dans ses compositions, si complètement inspirées de l'école, un peu de mouvement et de passion, et surtout pour avoir sculpté des groupes de terre cuite qu'il ornait d'une vive polychromie ; il y a là un heureux souvenir, malheureusement unique, des fameux *pasos* populaires, et de la sculpture de l'âge d'or. L'Académie de San Fernando conserve les débris d'une crèche, connue sous le nom de *Nacimiento del Príncipe*, que l'on estimerait davantage si les scènes et les personnages étaient d'un réalisme moins brutal. Zarcillo, que ces figures outrancières évoquent, avait plus de goût et de mesure dans sa fine observation.

En dehors de ces académiciens et disciples couronnés d'académiciens, José Álvarez de Pereira y Cubero (1768-1828) se mit surtout en lumière par un groupe colossal, *Un fils défendant son père blessé par les ennemis*, groupe plus connu sous le nom de *Défense de Saragosse*, et il faut le louer d'avoir le premier cherché son inspiration dans la guerre de l'Indépendance. Le choix de ce sujet fait de lui, en quelque sorte, un précurseur. Son talent, qui était réel, devait beaucoup à la France, où il eut des succès, et à Rome, où on le posa même en rival de Canova ; c'est à Rome qu'il exécuta le groupe qui l'a rendu célèbre.

Álvarez est très supérieur à Damián Campeny (1775-1855, académicien en 1819), ce fécond et froid adaptateur de la sculpture gréco-romaine, un peu moins au Valencien José Piquer y Duart (1806-1871, académicien en 1832), qui, comme Gines, tenta un retour vers la sculpture polychrome, mais sans secouer le joug académique. Il fut surtout un habile portraitiste, et ses œuvres religieuses, sans grande originalité, ne sont pas sans valeur. Il ne faudrait pourtant pas trop le surfaire.

Il était temps, pour l'avenir de la sculpture espagnole, que les concours prissent fin, ainsi que l'habitude d'imposer un sujet aux candi-

dats à l'Académie, si l'on songe que, par exemple, en 1805, le jury proposa à Ángel de Monasterio un de ces deux sujets au choix : vol d'une vierge dans la mosquée de Jérusalem, ou le déluge universel et l'arche de Noé flottant à la merci des eaux sous une pluie torrentielle. Pour le premier sujet, ne donna-t-on pas au malheureux artiste un programme « en vingt et une lignes, avec beaucoup de détails sur la manière dont fut opéré le vol, la colère du soudan, la sentence de mort contre tous les chrétiens du voisinage, la présentation de la jeune Sophronie qui se déclara coupable pour sauver les siens, le dessein de la brûler vive, la déclaration de son amant Olinthe, qui s'accuse à son tour de la



Phot. Hauser y Menet.

Fig. 507. — José Gines : Le Massacre des Innocents.
(Académie de San Fernando, Madrid.)

soustraction de l'effigie, l'ordre du souverain de les brûler tous les deux, l'apparition à cheval de la guerrière Clorinde, qui obtient le pardon des condamnés alors qu'ils marchaient déjà au supplice... ». Matière plus admirable à mettre en vers latins qu'en bas-relief !

Il était temps que cela finît. Un concours eut lieu de nouveau en 1808, puis survint, comme nous l'avons dit, une interruption de vingt-quatre ans, et, après un dernier sursaut d'agonie, en 1832, il n'en fut plus question. La sculpture, de 1800 à 1850, avait failli en mourir, et en ceci certainement la grande secousse de la guerre de l'Indépendance fut heureuse. Nous allons enfin pouvoir nommer des sculpteurs qui, sans faire fi de ce qu'il y avait eu de bon dans la correction enseignée par l'Académie, ni se dégager complètement des liens tissés autour de leur jeunesse par l'École toute-puissante de David, ont réagi pour conquérir

un peu d'originalité. Trop de scènes historiques encore, trop de mythologies et d'allégories, sculptées correctement par habitude ou par devoir, d'un ciseau qui semble las ou paresseusement attardé dans une facilité routinière; mais, en revanche, dans des œuvres d'invention enfin personnelle, groupes patriotiques, statues ou bustes, une renaissance de vérité, de mouvement et de vie.

Hélas! En 1832, l'Académie avait encore proposé comme thème du concours un de ces sujets touffus et obscurs, faits peut-être pour la peinture, et encore! mais certainement pas pour la sculpture. « Les habitants d'Ávila, après s'être emparés du petit roi D. Alfonso XI,



Phot. Hauser y Menet.

Fig. 508. — Ponciano Ponzano : Le petit roi Alphonse XI.
(Académie de San Fernando, Madrid.)

l'avaient confié à l'évêque D. Sancho pour le garder dans sa sainte église; celui-ci, à la porte de cette église, remet l'enfant à l'infant D. Pedro et à la reine sa mère, qui devaient gouverner le royaume pendant sa minorité. » Sabino Medina et Ponciano Ponzano eurent les deux prix. Mais que pouvaient-ils bien tirer de ce programme prodigieux? Deux grandes mauvaises machines; Medina, en tant qu'artiste, succomba à cet effort, et ce n'est pas sa banale statue de *Murillo*, érigée près du Prado, qui le préservera de l'oubli. Son rival Ponzano, de Saragosse (1813-1877), plus actif et plus vivant, ne s'éleva pas non plus au premier rang, mais on trouve, sinon dans ses groupes décoratifs, le *fronton du Palais du Congrès*, que nous avons critiqué plus haut, ou les reliefs du Panthéon des Infants à l'Escurial, du moins dans le groupe d'*Ulysse reconnu par Euryclée*, sculpté à Rome sous l'influence de Thor-

waldsen, et malheureusement détruit, et dans ses innombrables effigies officielles, un accent assez personnel, avec une grande virtuosité de ciseau.

On a remarqué que, vers le deuxième quart du siècle, la statuaire espagnole commence à sortir des palais et des églises pour s'installer sur les places publiques et dans les rues des villes. Des monuments vont commémorer les épisodes glorieux de l'histoire de la patrie ou célébrer ses grands hommes. Cela est juste. Il est résulté, de cette orientation nouvelle, des œuvres d'un style plus libre, inspirées plus directement par les réalités de la vie. Les modèles gréco-romains vus à travers David n'étaient plus à leur place, et devaient être naturellement écartés. Mais ce ne fut pas sans résistance.



Phot. Hauser y Menet.

Fig. 509. — Ant. Sola : Daoiz et Velarde. (Moncloa, Madrid.)

Nous avons vu, en parlant de l'architecture, le peu de services que les sculpteurs rendirent aux architectes de la Porte de Tolède, du Monument (Obélisque) du 2 mai, et de l'Obélisque de la Castellana, ornés simplement de banales figures allégoriques ou de motifs décoratifs sans originalité. C'est en 1822 seulement qu'un jeune artiste tenta un effort qui, pour être encore timide, n'en fut pas moins important. Antonio Sola, de Barcelone (1801), fut envoyé par sa ville à Rome, avec une pension; il y exécuta le fameux groupe de *Daoiz et Velarde*, les deux héros du 2 mai, qui, après bien des déplacements et des vicissitudes, a trouvé un si triste refuge à l'entrée de la Moncloa, à Madrid. Que ne remise-t-on une bonne fois cette œuvre, qui n'a plus qu'un intérêt historique, dans quelque musée, plutôt que de l'abandonner dans un humiliant exil ? Quoi qu'il en soit, on ne se douterait guère aujourd'hui que ce marbre si lourd et si mou passa pour une œuvre révolutionnaire. L'artiste a choisi le moment où les deux jeunes officiers « jurent d'être les victimes des troupes de l'usurpateur plutôt que de s'humilier devant sa perfidie ». Les deux

lieutenants de 1808 ne sont que de médiocres antiques travestis; mais il paraît qu'il y avait beaucoup d'audace et de mérite, en 1822, à « prouver pour la première fois que l'on peut donner à la statue d'un personnage moderne toute la saveur d'un antique sans trahir la vérité du temps ». Il y aurait peut-être eu plus de mérite à donner à cet antique toute la saveur moderne. Mais si l'effet, de notre point de vue, reste médiocre, si Sola n'a pas retrouvé les mâles accents d'Harmodios et d'Aristogiton, le chef-d'œuvre archaïque des vieux Kritios et Nesiotès, il faut pourtant lui tenir compte de son intention, et le louer comme un initiateur. La statue de *Cervantes*, élevée sur la place des Cortes, prête moins à la discussion, quoiqu'elle ait été fort exaltée en son temps (1835) et qualifiée plus tard de vulgaire presse-papiers. Notons en passant que l'idée d'une statue à l'auteur de *D. Quijote* est due au roi Joseph, l'Intrus, et non à un monarque espagnol. Ce bronze d'apparat est d'ailleurs d'un intérêt moindre que la *Charité romaine*, une jeune femme offrant son sein à son vieux père pour l'allaiter, bon morceau d'atelier, avec quelque sentiment personnel, conservé au Musée moderne de Madrid.



Phot. Hauser y Menet.

Fig. 510. — Ricardo Bellver : L'Ange déchu.
(Parc du Retiro, Madrid.)

Le premier qui s'affirma nettement dans une voie nouvelle est un sculpteur beaucoup plus jeune. Ricardo Bellver y Ramón, né à Madrid en 1845, mort en 1924, dont le nom ne cessera de grandir. Celui-ci fut vraiment un maître. A lui aboutissent, en lui se développèrent toutes les forces artistiques d'une famille exceptionnelle; son aïeul Francisco Bellver y Llop, son grand-oncle Pedro, son père et ses deux oncles furent tous de bons sculpteurs. Son père aima particulièrement la sculpture de bois polychrome, de si noble tradition espagnole, et il en fut de même de son oncle Mariano. Pour lui, ses principales œuvres nous montrent un talent très varié; il excella dans la sculpture religieuse, comme en témoignent à Madrid son poétique bas-relief de la *Mort de*

Santa Inés, et sa gracieuse *Vierge au rosaire*, de mouvement et d'expression très nouveaux, et si joliment drapée, dans l'église de San José, sans oublier le puissant *Saint André* de San Francisco el grande. La statue de *Juan Sebastián Elcano*, au Ministère d'État, donne une belle allure conquérante au grand marin populaire. Quant à *L'Ange déchu*, que l'on a le tort de regarder trop peu au rond-point de la roseraie du Retiro, quoiqu'un peu trop contourné à notre gré et romantique, il tombe foudroyé, mais non vaincu, avec un superbe cri de révolte et de rage. Mais nous aimons surtout le *Tombeau du Cardinal Lastre y Cuesta*, magnifique ornement de la cathédrale de Séville. L'artiste s'est retrempé aux sources vivifiantes de la grande sculpture funéraire : le sarcophage où s'agenouille le prélat, simple de lignes et peu chargé d'ornements, les anges priant ou pleurant qui s'affaissent aux quatre angles, le cardinal dans sa vaste cape aux sobres plis, s'agencent en un harmonieux équilibre, et l'ensemble nous émeut dans sa gravité majestueuse. Le *Tombeau du Cardinal Silíceo*, à Tolède, est issu de la même inspiration féconde; mais, si le gisant a la belle rigidité simple des anciennes effigies funéraires, le sarcophage nous plairait mieux, d'être plus sobrement orné.



Phot. Hauser y Menet.

FIG. 511. — Agustín Querol : Tombeau de Cánovas.
(Basilique d'Atocha, Madrid.)

Voilà des œuvres qui méritent le beau nom de classiques, pourvu qu'on veuille louer par ce mot l'originalité de la pensée unie, pour la beauté, à la pureté de la forme, et, pour la vie, à la vérité et à l'expression juste du sentiment. Ricardo Bellver est le premier des sculpteurs énumérés jusqu'ici que nous pouvons appeler moderne; grâce à lui, à ses émules, à ses élèves, le char, sorti de l'ornière, suit une belle route lumineuse.

Notre tâche devient ici plus difficile : plusieurs de ceux qui se sont

illustrés au premier rang sont vivants, et bien vivants, d'autres viennent à peine de disparaître ; il est trop tôt pour parler de ces derniers avec une suffisante sérénité. Ce n'est pas qu'il soit dangereux ou malaisé de dire ce qu'on en pense, mais on est mal placé pour les juger d'un jugement définitif. Quoique la postérité commette presque autant d'erreurs et d'injustices que les contemporains, il faut laisser faire son œuvre au temps ; c'est lui qui marque la place des artistes aux Louvres et aux Prados. Cependant quelques-uns se sont signalés par un labeur éminent et un succès de bon aloi qui ne trompe pas et qui sera durable.



Phot. Hauser y Menet.

Fig. 512. — Arturo Melida : Cénotaphe de Christophe Colomb.
(Cathédrale de Séville.)

Jerónimo Suñol, né en 1839 à Barcelone, et mort en 1902, est l'auteur d'une grave statue de *Dante*, qu'a recueillie très justement le Musée moderne, et aussi, par malheur, du *Monument de D. José Salamanca*, érigé au centre du quartier qui porte le nom de l'opulent financier. L'effigie montre que, même aux sculpteurs de talent, il est impossible de nous intéresser à un bonhomme en redingote.

Agustín Querol, beaucoup plus jeune, né en 1865, et mort en pleine force, à quarante-six ans, a été plus heureux, en célébrant Quevedo, que Suñol en célébrant Salamanca ; mais cette statue reste une de ses œuvres secondaires. Passons condamnation sur le fronton de la Bibliothèque Nationale, que nous avons déjà sévèrement critiqué, et qui fut du reste discuté dès le premier jour : l'artiste y a subi la peine de la congénitale froideur et banalité des allégories. Excusons aussi les colosses qui écrasent le Ministère de Fomento, et contribuent à sa laideur ; c'est le sort des programmes officiels de tuer l'inspiration par le convenu ; mais Querol se relève, de façon éclatante, en créant le *Tombeau de Cánovas del Castillo*, l'un des plus riches et des plus beaux qu'abrite le Panthéon de Notre-Dame d'Atocha. Le sculpteur y mêle, avec une ori-

ginale maîtrise, les meilleurs souvenirs des sépulcres du moyen âge et de la Renaissance aux audaces d'une invention et d'une exécution très modernes. Ce serait exagérer que de taxer l'œuvre, belle, de chef-d'œuvre : un goût délicat y trouve trop de choses, trop de personnages enveloppés de trop de draperies à trop de plis, trop de palmes et de couronnes, trop de fleurs; la Renommée volante est bien singulièrement accrochée au pilier de gauche; mais l'idée est belle, du rêve patriotique qui se modèle en relief léger dans un hémicycle, autour de l'illustre politique tombé sous un couteau criminel. Les défauts sont ici, comme les qualités, de pure essence espagnole; on est presque heureux de cet excès d'abondance et de cette surcharge qui nous manquait depuis si longtemps, par l'effet de la douche académique; et, puisque, aussi bien, — on le devine, — nous avons jusqu'ici regretté trop souvent que soit perdu le cachet de la race, absolvons et disons même : « Felix culpa ! »



Phot. Hauser y Menet.

Fig. 515. — Eug. Barron : L'Éducation de Néron.
(Musée moderne, Madrid.)

Un tel monument prouve que les sculpteurs se sont bien éveillés de la torpeur pseudo-classique ; ils ont reconquis l'indépendance, ce qui est un bien, même si la critique est en peine pour distinguer nettement les courants qui les entraînent. Toujours d'ailleurs nous serons tentés de trouver les meilleurs ceux qui remontent vers les sources nationales où leurs grands ancêtres ont puisé leurs pures boissons généreuses.

Arturo Melida a réalisé de nos jours ce beau rêve, qui tente toujours les grands artistes, d'être également bon architecte, bon sculpteur et bon peintre. Le Musée d'art moderne garde quelques tableaux de sa main, qui ne sont pas méprisables; nous avons dit ce que lui doit le Monument de Colomb à Madrid, et les spécialistes font le plus grand cas de la restauration, qu'il a effectuée, du cloître de San Juan de los Reyes à Tolède.

Mais son principal titre d'honneur est assurément le *Cénotaphe de Christophe Colomb*, qui, destiné d'abord à la Havane, est actuellement à la cathédrale de Séville. C'est une œuvre d'une belle hardiesse. Sans

tomber dans le pastiche, Melida a modernisé avec grand bonheur le type du cercueil porté sur les épaules de quatre personnages, ici quatre jeunes hérauts d'armes, couronnés et vêtus de longues robes claires, surplis et dalmatiques. Les hérauts s'avancent non pas en larmes, mais orgueilleux du glorieux poids qu'ils supportent, et leur fierté fait un admirable contraste avec la petitesse même de ce cercueil, qui montre bien à quoi la mort réduit les plus grands des génies :

Expende Annibalem :
quot libras in duce summo?

Le monument est peint tout entier; ses couleurs hardies évoquent, avec une ferme assurance, mais sans outrecuidance comme sans désir d'imitation servile, les polychromies toutes proches de l'immortel Montañés. La mort prématurée d'un artiste si richement doué, d'âme si fièrement espagnole, a ravi à la sculpture de son pays une de ses plus sûres espérances.



Phot. Hauser y Menet.
FIG. 514. — A. Marinas :
Monument à Daoiz et Velarde, à Ségovie.

Eugenio Barron a rempli toute sa vie. Mort en 1911, il resta engagé plus que d'autres dans les traditions de l'École, mais il les suivit à sa manière, les vivifiant aux souffles modernes. Le *Monument de Ronceraux*, où Roland, brandissant Durandal, se dresse demi-nu à l'instar d'un héros de Troie, ne manque pas de grandeur épique, malgré la convention qui le transforme en guerrier du temps d'Homère. Quant au groupe de *L'Éducation de Néron*, également conservé au Musée moderne, c'est le chef-d'œuvre de l'artiste. Il est difficile de pousser plus loin le savant équilibre de deux figures, et d'exprimer avec plus de fine précision dans le marbre la psychologie intime de deux personnages, et quels personnages, en conversation.

Si nous hésitons à trop louer ou critiquer ces artistes que la mort a désormais rendus indifférents aux discussions humaines, avec quelle

réserve devons-nous juger ceux dont l'énergie travaille encore, au seuil de la vieillesse, les hommes mûrs qui luttent en pleine bataille, et les jeunes qui se haussent vers la renommée avec tout l'enthousiasme audacieux de leur âge?

Mais nous ne pouvons pas nous résigner à ne pas joindre à Bellver, à Quérol, à Barron, à Melida, leurs contemporains dignes d'eux, Aniceto Marinas et Miguel Ángel Trilles, tous les deux nés en 1866. Leur carrière, déjà longue, est une suite de légitimes succès.

Le premier, né à Ségovie, a doté sa ville natale d'un de ses plus beaux monuments, le *Monument à Daoiz et Velarde*, qui se dresse près de l'Alcazar. Jamais les héros du 2 mai, si souvent célébrés, ne l'ont été plus superbement. Leur trépas glorieux entre les bras de la Patrie sereine dans sa douleur et son orgueil d'avoir de tels fils, la révolte sculptée en hauts-reliefs sur la base, où grouille autour des canons un peuple enflammé, la figure grave et vivante de l'Histoire assise sur les degrés, forment un ensemble admirable de mouvement et de pensée, et les figures, inspirées de la réalité historique, s'animent d'un grand souffle d'idéal. Même un peu d'emphase et de surcharge ne déplaît pas dans cette exaltation du patriotisme par un véritable artiste espagnol.



Phot. Hauser y Menet.

Fig. 515. — Miguel Angel Trilles : Persée et Andromède.

(Musée moderne, Madrid.)

Quant à Trilles, son talent est d'essence moins ardente que celui de Marinas ; la passion ne l'excite ni ne l'entraîne. Sa principale œuvre est un groupe de *Persée et Andromède* qui obtint la médaille d'or à l'Exposition de 1904, l'une des plus riches qu'ait vues Madrid. Le sujet est vieux comme la Fable, mais l'habile et pénétrant artiste l'a rajeuni avec bonheur. Le héros vainqueur du monstre, a observé avec finesse M. Serrano Fatigati, se donne lui-même le prix de son exploit et enlève entre

ses bras la belle princesse, qui s'est évanouie d'émotion; plutôt que la délivrance de la victime s'exprime ici sa conquête. La conception est nouvelle et non sans hardiesse, et le groupe, malgré quelque froideur d'école et quelques lignes fâcheuses, est d'une belle tenue.

Enfin, il est deux noms qu'il est juste de mettre en vedette à la fin de ce chapitre, car la suite déjà longue des travaux des sculpteurs qui les portent et leur talent supérieur les ont depuis longtemps et pour toujours consacrés. Ni le temps, ni l'envie, ni l'oubli n'atteindront jamais Miguel Blay et Mariano Benlliure, d'autant qu'ils sont bien loin du terme de leur carrière, et que de grandes et belles œuvres jailliront encore longtemps de leur vaillant ciseau.



Phot. Hauser y Menet.

Fig. 516. — Miguel Blay : Monument au docteur Rubio. (Parc de l'Ouest, Madrid.)

L'un, sobre et fort Catalan, dont la vigueur native s'est assouplie miraculeusement au contact de notre Chapu, est le créateur d'exquises figures de femmes dont son ciseau caresse amoureusement la poétique morbidesse, et aussi bien le rude imagier des ouvriers, des vieillards, des pauvres gens qu'il sculpte dans leur réalité déformée ou douloureuse. Il est encore le puissant constructeur des monuments destinés à la pleine lumière de la place publique, sobres et tranquilles, comme il convient à la mémoire des grands morts. Il est enfin le tailleur des grands Christ de bois, vraiment issu de l'immortelle lignée mystico-réaliste des Montañes et des Cano.

Valence, mère féconde et dix fois glorieuse de grands artistes, a mis au monde Benlliure, comme Sorolla, par un beau jour de soleil. L'esprit de D. Mariano s'est éveillé dans la lumière à toutes les réalités comme à toutes les poésies : l'enfant, l'homme fait et le vieillard, l'artiste, le savant, le penseur et le politique, le grand seigneur et le Roi, et, d'autre part, les plus élégantes et les plus fières des aristocratiques beautés, comme les plus excitantes des chanteuses et des ballerines, trouvent en lui le portraitiste idéal. Lui seul a pu, avec une égale maîtrise originale, donner au masque tourmenté de Goya toute sa laideur géniale, au visage de sa belle souveraine sa majesté pleine de grâce. Ce grand por-

traitiste est un audacieux assembleur de marbres, de pierres et de bronzes, et les monuments que se disputent les Espagnes des deux mondes, tour à tour simples, opulents, mouvementés ou calmes, ou violemment animés, n'ont jamais rien aussi qui laisse circuler le passant avec indifférence ; ce sont toujours de vivantes pages d'histoire, qui rivalisent, peut-être avec un peu trop de complaisance, avec les vastes compositions des peintres. D'ailleurs, les brutalités nécessaires des œuvres colossales n'effraient pas plus l'infatigable créateur que n'arrêtent son burin les délicatesses et jusqu'aux mièvreries des orfèvreries ciselées. Enfin, bon

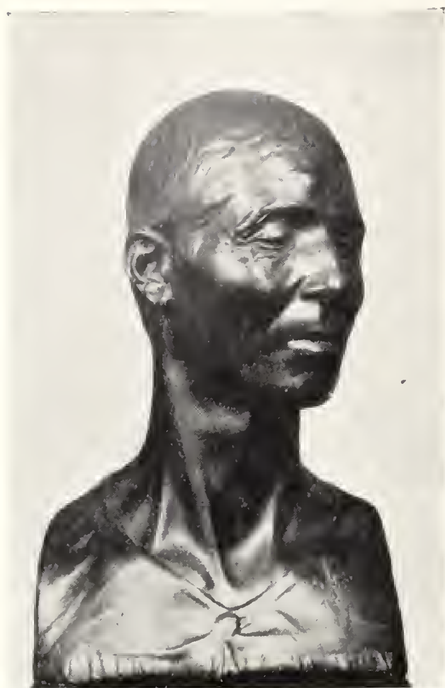


Phot. comm. par l'auteur.

Fig. 517. — Mariano Benlliure : Monument à Josélito.
(Cimetière de Séville.)

Espagnol épris de toutes les originalités pittoresques de sa patrie, comme de toutes les affections de sa race, — comme Goya, que, sans paradoxe, on peut dire son maître, — il est le sculpteur des toros bravos, que nul n'a étudiés avec tant d'amour admiratif dans la force courageuse émanée de leurs muscles redoutables. On dira plus tard : « les taureaux de Benlliure », comme : « la Tauromachie de Goya ». Et, comme ce passionné de la *lidia* a une naturelle tendresse pour les *toreros*, nul ne passera sans émotion devant le mausolée où Benlliure a fait si pittoresquement pleurer Séville sur l'infortuné Josélito.

Blay et Benlliure, dont l'esprit est capable de tout comprendre comme le cœur de tout sentir, dont l'art sans cesse cherche et se renouvelle, ne seront pas offensés si ce chapitre d'histoire contemporaine

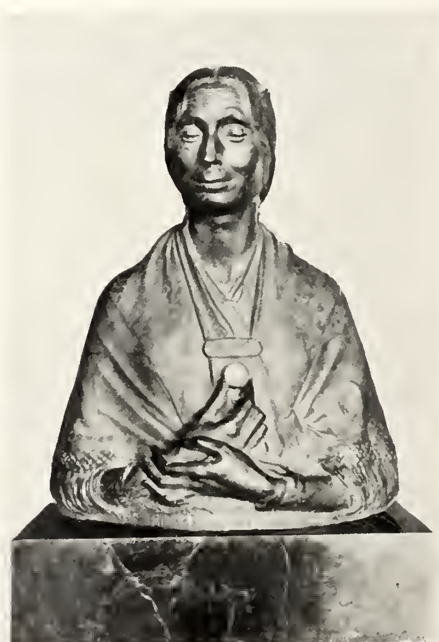


Phot. Roig.

Fig. 518. — Julio Antonio : Paysan de la Manche.

(Musée moderne, Madrid.)

n'est pas clos par leur éloge. Un homme a passé, comme un météore, qui se serait élevé aux plus hauts sommets si la mort ne l'avait fauché dans sa fleur. L'œuvre de Julio Antonio (1889-1919) ne pouvait être vaste ; elle est, en revanche, d'une incomparable valeur ; sa sculpture est la plus espagnole de nos jours ; elle a la forte saveur, quelquefois un peu âcre, de la race, et c'est aussi à façonner des images de sa race que le jeune artiste a gagné le plus sûr de sa renommée. Sans doute, le *Monument aux héros de l'Indépendance*, destiné à Tarragone, sa patrie, et nombre d'études, statues ou bustes, sont parmi les plus originales créations que l'admiration des Grecs ait jamais inspirées de notre temps ; l'expression très moderne des sentiments et le modelé, très moderne aussi, des formes s'y mêlent, dans une intimité toute nouvelle, à la conception antique. Sans doute, la statue gisante d'*Albert Lemounier*, dans son sobre naturalisme, nous émeut d'une grave douleur. Mais ce que nous mettons bien plus haut, ce sont ces têtes de paysans et d'ouvriers, d'enfants, de jeunes gens, de jeunes filles, de vieillards, dont les modèles furent choisis au vif dans les provinces et dont le sculpteur a lui-même dénommé « *La Race* » l'impressionnante série. Le *Mineur d'Almaden*, le *Ventero* (aubergiste) *de Peñalsordo*, le *Novice*, la *Femme à la mantille*, le *Paysan de la Manche*, *La Maîtresse de Pernales*, voilà les fruits, les vrais fruits, les fruits savoureux de la sculpture, de l'art espagnols. Julio Antonio, ardent et passionné, en proie à tous les



Phot. Roig.

Fig. 519. — Julio Antonio : La Maîtresse de Pernales.

(Musée moderne, Madrid.)

instincts de cette race dont il était et dont il a retrouvé sous son ébauchoir quelques traits profonds, entouré de jeunes disciples qu'il enthousiasmait, est mort consumé par son ardeur et sa passion. Mais il nous a donné le témoignage et la preuve que la sculpture espagnole, par de tels efforts conscients et remontant à ses inspirations essentielles, retrouvera son âge d'or.

LA PEINTURE

Le feu d'artifice de Goya, nous éblouissant d'un plus en plus vif éclat, a comme enfoncé dans la nuit les contemporains du maître les plus renommés et ses successeurs immédiats. C'est presque justice; aucun n'eut plus qu'un honnête talent, et encore ce talent ne fut-il que le reflet de la gloire du vieillard de génie.

Le seul peintre dont le nom soit prononcé avec quelque respect à côté du sien est Vicente López (Valence, 1772, Madrid, 1850). Encore faut-il bien noter que l'œuvre la plus célèbre et sans doute la meilleure de cet artiste est un portrait de Goya qui n'eût pas été si excellent si Goya lui-même n'était intervenu au moment où l'auteur allait tout gâter. Car, au fond, López n'a qu'un talent assez secondaire. Formé à Valence, puis à Madrid, de 1789 à 1792, où il fut l'élève de Maella; mis en évidence par un grand et froid tableau, mi-portraits, mi-allégories, *L'Université de Valence présentée à Charles IV et à sa famille*, et depuis lors peintre de la Chambre, favori des monarques, comblé d'honneurs, arbitre des largesses royales, chargé de procurer des tableaux anciens à la Cour, et souvent obligé de les remplacer par des copies qu'il exécute lui-même, López, le plus officiel des peintres, n'a ni le temps ni le génie nécessaire pour se créer un style. Ses grandes œuvres sont purement académiques, à la mode du XVIIIe siècle décadent; ses portraits seuls, où quelque chose de la virtuosité sèche de Mengs se mêle à quelque chose de l'observation aiguë et implacable et à la facture de Goya, méritent que l'on conserve sa mémoire. L'un de ses plus beaux, avec celui de Goya, que tout le monde connaît, est celui de son père, que conserve le Musée moderne de Madrid, mais il semble avoir été beaucoup trop habilement et complètement restauré. C'est pour cela qu'on ne peut l'égaler à l'autre; nulle part le haut front volontaire du terrible vieillard aragonais, ses yeux pénétrants sous les paupières tombantes, ses lèvres minces prêtes aux rudes boutades, toute la force combative de sa pensée et de son corps n'ont été peints avec une aussi juste vigueur, avec la même verve rapide et sûre; là, au moins une fois, López s'est montré digne de son modèle, et son élève inspiré.

López avait déjà cinquante-six ans à l'époque de la mort de Goya, en 1828, et l'influence de ce dernier sur son talent n'a pu être que tardive, et mal marquée. Eugenio Lucas, en revanche, l'a subie à tel point que d'ordinaire il s'est presque identifié à celui qu'il prit pour maître, et qu'il est plus d'un cas où l'on pourrait les confondre. Le fait est curieux, puisque le peintre, né en 1824, n'avait que quatre ans à la mort de Goya; il s'explique par une véritable attraction qui entraîna le jeune homme dans l'orbite de l'artiste célèbre, et par une heureuse affinité de race et de génie. C'est un trait dominant de l'histoire de l'art espagnol que toujours, au moment où cet art semble sombrer dans la décadence, parce qu'il a renié ses qualités naturelles, il surgit quelque génie qui le redresse et le retient énergiquement au bord de l'abîme. Tel fut Goya, sauvant, à la fin du XVIIIe siècle, la peinture du bourbier académique et lui donnant un magnifique éclat; Lucas fut un sous-Goya, ou, si l'on préfère, un Goya mineur, et, jusqu'en 1870 (c'est en cette année qu'il mourut), il fut le seul qui maintint dans son intégrité la tradition de réalisme fondamental qu'il devait à son maître d'élection. C'est pourquoi cet artiste sort maintenant de l'obscurité où il a été si longtemps et d'aucuns disent si injustement confiné.



Phot. Moreno.

Fig. 520. — Vicente López : Portrait de Goya.

Comme son maître, il ne craint aucun sujet ni aucune expression; doué d'une remarquable mémoire des formes et des couleurs, il est capable de refaire loin de l'original *Les Lances* de Velázquez ou tel ou tel autre moindre tableau. Son esprit souple et varié aborde tous les genres, histoire, paysage, nature morte, sans oublier la décoration théâtrale, où il est passé maître. Mais surtout, entraîné par son instinct et sa vie de bohème, ce qui l'attire sur les traces de Goya, c'est la bigarrure pittoresque des scènes et des types populaires. M. Lafond a dit avec précision qu'il « dessinait et peignait dans le même style et le même caractère que le maître des sujets se rapportant pour la plupart aux courses de taureaux, à l'existence des moines et des religieux, à l'invasion française, au monde de la féerie et du rêve, à la vie populaire : scènes

macabres, enlèvements, luttes, brigandages, viols, meurtres, tueries, motifs chers à l'auteur des *Caprices*, de la *Tauromachie* et des *Désastres de la guerre* ». Dans cette multitude de tableaux de genre, fréquemment réduits à de rapides et brutales ébauches, si trop souvent l'imitation de Goya s'oppose à toute originalité, beaucoup heureusement restent personnels par la hardiesse du motif, la vigueur de la touche, et la truculence même de la couleur. Ainsi se justifie jusqu'à un certain point le retour de faveur dont jouit maintenant ce frère cadet du plus puissant des peintres espagnols, tandis que ses contemporains immédiats rentrent de plus en plus dans l'ombre.


Phot. comm. par M. Benlliure
FIG. 521. — Leonardo Alenza : Portrait.
(Musée moderne, Madrid.)

Un seul, Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845), bien que formé à l'Académie de San Fernando par José de Madrazo, et aussi à l'école de D. Juan de Ribera et de D. José Aparicio, strictement attachés au classicisme de David, s'éprend, comme Lucas, de Goya : « Avec une aveugle délectation, dit son plus récent biographe, il se consacra à imiter Goya, et il marcha derrière lui toute sa vie ». C'est-à-dire qu'il se résolut à observer la vie qui l'entourait; il s'attacha aux scènes de mœurs et aux types populaires, qu'il sut observer et choisir, comme celui qu'il avait élu pour son modèle, parmi les plus pittoresques, qu'il peint et dessine avec une habile franchise, dans leur naturelle vérité. Mais, à la plupart de ses aquarelles, eaux-fortes, dessins à la plume, peintures à l'huile, alors même qu'il se révèle le mieux goyesque, il manque trop la verve de son maître; ses professeurs académiques ont pour jamais refréné et refroidi ses ardeurs natives. Il serait pourtant injuste de le confondre avec ceux qui lui ont fait ce mal en voulant l'entraîner dans les voies où ils s'étaient fourvoyés eux-mêmes et où ils avaient laissé tout espoir d'originalité. D'ailleurs, il est toute une partie de son œuvre dont nous n'avons encore rien dit, et qui est de beaucoup la meilleure : ses portraits. Son talent n'y atteint pas la souplesse et la fantaisie qui ne quittent pas son maître dans ses effigies les plus réalistes; Alenza reste un peu monotone, sans souci de la recherche d'attitudes intéressantes, ni d'effets nouveaux; mais il sait donner la vie expressive aux visages, et, par des moyens d'une

grande simplicité, les enveloppe tour à tour de charme, de grâce ou de fermeté. Quelquefois un peu sec, il sait le plus souvent, comme dans le portrait de la *Fille du concierge de l'Académie de l'Histoire*, ou tels autres conservés au Musée moderne, faire jouer autour de ses modèles une lumière discrètement dorée qui noie doucement et adoucit les contours pour la grande joie de nos yeux. Il a aussi un soin tout particulier de la bouche et des lèvres que nul mieux que lui ne sut alors faire parler et sourire.

José de Madrazo (1781-1869), qui fut, nous venons de le dire, un des maîtres d'Alenza, avait travaillé deux ans aux côtés de David, avant d'aller étudier et chercher des inspirations à Rome. Il revint à Madrid équipé en parfait classique, et David n'aurait pas désavoué son élève devant sa *Lucrèce* ou son *Viriathe* si pondérés et académiquement corrects. Pour nous, aujourd'hui, un grain de franche observation à la Goya ferait bien mieux notre affaire. Aparicio (1775-1858), même dans ces froides compositions à la David, reste inférieur encore à Madrazo. Pourtant il montre quelque indépendance dans le choix de ses sujets, qu'il prend parfois dans l'histoire contemporaine, tel le tableau de la *Famine de Madrid*, intéressant malgré ses fautes de goût, ou le *Débarquement de Ferdinand VII au Puerto de Santa Maria en 1823*. Ces œuvres, au moins, nous délivrent pour un temps de la mythologie, des Grecs et des Romains. Quant à Juan Antonio Ribera, il ne nous offre jamais qu'un froid reflet des pompes pseudo-antiques de David, et lui-même reste inférieur à Aparicio, comme Aparicio à José de Madrazo. Quelle détestable influence durent avoir ces professeurs sans idées et sans style sur des jeunes gens moins bien doués qu'un Lucas ou un Alenza, tels que furent Rafael Tejeo (1800-1856), José Camaron ou Rafael Benjumea?

Cependant, à côté de ces attardés dans le sillage mortel de David, d'autres se livraient, à la même époque, aux nouveaux courants qui entraînaient l'art en France et en Italie. Le romantisme d'une part, et de l'autre le mystico-classicisme d'Overbeck séduisaient et entraînaient des jeunes gens dont les doctrines nouvelles étaient faites pour ranimer au plus profond d'eux-mêmes les instincts primordiaux de leur race.

Agustín Esteve, disciple indigne et parfois collaborateur de Goya, fut un des premiers séduits, mais il est plutôt romantique de sentiment que de fait, et ce sont quelques portraits à la Goya qui défendent seuls sa mémoire.

Combien lui est préférable José Gutiérez de la Vega! Celui-là fut un pur romantique, et comme il convenait à un Espagnol de la bonne souche. Il fut le peintre amoureusement inspiré de l'Andalousie, et, à en peindre les types et les mœurs avec une précision cherchée de réalisme, il s'est placé dans la grande et saine tradition sévillane. Mais son Anda-

lousie, comme on l'a dit, est grave et songeuse, et en cela encore l'artiste remonte à la tradition qui rehaussait d'idéal et de mysticisme le réalisme foncier de Velázquez, de Murillo ou de Valdés Leal. D'autre part, ses portraits de femmes rêveuses, aux visages pâles encadrés de boucles pleureuses, sont d'une grâce pleine de morbidesse qui équivoque agréablement leur époque. Gutiérez de la Vega, oublié même de ses compatriotes, a été vraiment révélé par l'Exposition des Peintres Espagnols de la première moitié du XIXe siècle, qui a eu lieu à Madrid en 1913. L'avenir le verra sans doute grandir encore.

Nous n'en dirons pas tout à fait autant de José María Esquivel, à



Phot. Roig.

FIG. 522. — J.-M. Esquivel : Lecture chez l'artiste.
(Musée moderne, Madrid.)

qui l'on fait trop d'honneur en le haussant aux premiers rangs. C'est un portraitiste abondant et habile, bon dessinateur, mais pas assez pour justifier qu'on l'ait voulu comparer à Ingres, son inspirateur certain ; il est vraiment trop froidement et trop noblement correct. Ce par quoi son œuvre nous intéresse le plus, c'est qu'elle nous offre une précieuse galerie de la bourgeoisie espagnole pendant le second quart du XIXe siècle. La simplicité des costumes masculins et des toilettes féminines nous repose heureusement des uniformes chamarrés et des falbalas auxquels nous avaient trop accoutumés les Mengs et les López. Ces portraits valent mieux, assurément, que toutes les compositions mythologiques ou religieuses de l'artiste, indignes d'être citées, et même que ces tableaux de genre trop vantés en leur temps, et qui ne méritent qu'un indulgent

oubli. Que si l'on veut d'ailleurs juger de la manière d'Esquivel, il faut regarder, au Musée moderne, la toile où Esquivel a groupé la plus intéressante par le nombre et la qualité, mais la plus froide et la plus compassée réunion plénière des littérateurs de son temps. Cette *Lecture chez l'artiste* est un document historique précieux, mais c'est le seul éloge qu'on en puisse faire; l'art en est totalement absent. Nous aimons mieux nous arrêter, non loin de ce triste Parnasse, sur tel ou tel portrait d'enfant, peint avec un certain charme de naïveté, et dont le costume et les accessoires nous amusent, par exemple ce petit garçon habillé en matelot, posant de façon très romantique, quoique bien sage, sur un rocher, au bord de la mer.

Intéressant contraste, le plus renommé sans doute de son vivant et le plus répandu des peintres de la génération en vogue en 1850, Federico de Madrazo (Rome, 1815; Madrid, 1894) subit une éclipse qui deviendrait injuste si elle était totale. Fils de José de Madrazo, envoyé à Paris à l'âge de dix-sept ans, Federico devint le favori et le protégé d'Ingres, et naturellement son disciple enthousiaste. De Paris il se rendit à Rome en 1840 et devint un fervent adorateur d'Overbeck. Ingres et Overbeck n'ont marqué que trop fortement leur empreinte sur le jeune homme malléable dont le classicisme énervant de son père a déjà gâté le généreux tempérament. Au début de sa carrière, qui est celle d'un portraitiste en quelque sorte officiel, Madrazo manifestait quelque force; quelques-unes de ses œuvres de jeunesse sont des images vigoureuses, traitées largement, à la manière un peu d'Alenza, et avec quelque chose de la franchise de Goya. Mais peu à peu ces qualités s'émoussent, et font place à un besoin d'élégance travaillée et correcte qui va jusqu'à la sécheresse; le pinceau se complaît à une peinture léchée et comme vernie, qui assurément faisait les délices des modèles aristocratiques ou princiers de l'artiste. Néanmoins, quelques portraits se détachent de la foule ingrate ou ennuyeuse, par leur pureté qui ne va pas sans noblesse, et plus rarement par leur sincérité d'observation; — ce sont là les meilleurs fruits des enseignements et des exemples du maître français. Mais les tableaux de sainteté, comme *Les trois Maries au Tombeau du Christ*, durent enchanter le néo-mysticisme à reflets antiques du maître allemand; pour nous, ils sont simplement insupportables. Qu'il est dommage, répétons-le, que tant d'influences diverses, sinon contradictoires, aient à tel point troublé un peintre, d'ailleurs bien doué, qu'il en a perdu, à vrai dire, sa nationalité. Il n'a plus rien, ou du moins, n'a que par lueurs fugitives quelque chose d'espagnol. C'est là, déplorons-le, la tare irrémédiable qui a fait flétrir si vite les lauriers d'un homme qui valait mieux que sa destinée, celle d'un autre Winterhalter.

Citons pour mémoire les fils de Federico, Raimondo et Luis de

Madrazo, qui ne manquèrent pas de talent, et avec leur père et leur grand'père forment une belle dynastie. C'était d'ailleurs, pour ainsi dire, la règle que le fils suivît dans les arts la trace du père : Vicente López forma ses fils D. Bernardo et D. Luis, Juan Ribera légua ses pinceaux à Carlos. L'art était un héritage de famille et quelquefois un apanage : les deux frères Luis et Fernando Ferrant partagèrent un estimable renom, comme se partagent encore la faveur du public, dans l'école contemporaine, ces frères étroitement unis dans le talent, Joaquín et Gonzalo Bilbao, et José et Mariano Benlliure.

Sous l'influence française, qui fut loin d'être favorable à la plupart de ces artistes, un autre groupe se forma, plus étroitement attaché aux exemples et aux enseignements de nos romantiques, et dont Eduardo Rosales fut le chef et le plus brillant représentant. Le nom d'École historique lui convient plus spécialement.



Phot. Hauser y Menet.

FIG. 525. — F. de Madrazo : Portrait de la comtesse de Vilches. (Musée moderne, Madrid.)

C'est par de fameux tableaux d'histoire, en effet : le *Testament d'Isabelle la Catholique* (pl. XII), la *Mort de Lucrèce*, la *Présentation de Don Juan d'Autriche à Charles Quint à Yuste*, que Rosales établit sa réputation, plus que par ses portraits, ses tableaux de genre, ses scènes de mœurs populaires ou paysannes. En fait, les grandes et célèbres compositions par lesquelles il se distingua marquent dans la peinture espagnole un bel effort tout nouveau, et digne de tout éloge, pour sortir définitivement du marais académique.

Dans le *Testament d'Isabelle* surtout, plus rien de pompeux, de théâtral et de convenu, mais un sérieux souci de composition naturelle, sagement balancée dans une étude simple et juste des attitudes, une recherche sans exagération de la vérité du costume et de la couleur locale. Le dessin est correct, sans froideur académique; la couleur est chaude, sans éclat inutile dans une scène qui voulait une dramatique sobriété. Le velours rouge de la robe du roi Ferdinand, le brocart jaune et vert de la dalmatique du seigneur debout à droite, et en général toutes les étoffes des personnages groupés devant le lit de la reine,

d'une intensité profonde, font ressortir d'admirable façon la blancheur dorée du lit d'Isabelle et la pâleur de son beau visage reposé, comme illuminé, dans le soir tombant, d'une clarté céleste. Tout, dans cette toile, que l'on peut qualifier de chef-d'œuvre, est quiétude et harmonie.

Le *Testament* est de 1864; avec plus de force et de solidité, Rosales y rappelle Delaroche. Sans doute subit-il, à partir de cette date, d'autres influences, ou voulut-il prouver que son talent avait toutes les ressources; toujours est-il que la *Mort de Lucrèce*, qui est de 1871, semble inspirée par Delacroix. Dans cette puissante toile, qui garde quelques caractères heureusement primesautiers d'ébauche, tout, à l'encontre du *Testament*, est mouvement, et même violence. Les attitudes passionnées des acteurs romains sont d'accord avec la passion de leurs rudes visages. La facture est celle qui convient à ce sujet et à ces personnages, rapide et brutale, et les couleurs heurtées contribuent à l'effet tragique. Il est admirable qu'un peintre, après un succès comme celui du *Testament*, dont il avait pleine conscience, ait pu se transformer ainsi. Cette seconde manière est-elle meilleure ou pire? Chacun en peut juger à son goût, mais jusqu'à présent il semble que Rosales doive plutôt rester le peintre d'Isabelle que celui de Lucrèce.



Phot. Moreno.
FIG. 524. — Ed. Rosales : Mort de Lucrèce.
(Musée moderne, Madrid.)

Quel malheur que ces œuvres exceptionnelles aient donné naissance à une innombrable collection de grandes machines dites historiques qui furent, comme on l'a dit, la lèpre de l'art espagnol à partir de cette époque! Mais faut-il en rendre responsable Rosales? Lui-même sut se retenir sur la pente où tant d'autres glissèrent jusqu'au précipice. C'est que, une fois de plus, sous un vernis étranger se cache chez Rosales la bonne couleur espagnole; le romantisme de ses maîtres et de ses modèles le ramène par bonheur à l'amour de la nature, qu'il étudie avec une grande passion de sincérité, comme en font foi beaucoup de figures, dessinées ou peintes, de types et de paysages largement ébauchés dans un franc sentiment de réalisme. Certains portraits, peints d'un pinceau hardi, traduisent des impressions sincères, par exemple cette amusante



Phot. Moreno.

ROSALES._TESTAMENT D'ISABELLE LA CATHOLIQUE.

(Musée moderne, Madrid.)

Librairie Armand Colin. Paris.

petite fille tout habillée de rose, et chaussée de bottines roses, qui nous enchante par sa franchise comme par son éclat lumineux. Ce portrait date de 1871, comme la *Mort de Lucrèce*.

Du reste, pour être juste, il faut bien accorder que, de la foule trop envahissante des tableaux d'histoire mauvais ou médiocres, quelques-uns se détachent, qui garderont certains noms de périr. Au Musée d'art moderne de Madrid, pour nous en tenir à cette collection, il serait difficile de ne pas s'intéresser, par exemple, sinon à la *Conversion du Duc de Gandía*, par Moreno Carbonero (1884), où quelques détails et quelques



Phot. Roig

Fig. 525. — F. Pradilla : Jeanne la Folle.
(Musée moderne, Madrid.)

attitudes de mauvais goût nuisent à une certaine grandeur, du moins à la *Jeanne la Folle* que Pradilla envoya de Rome en 1877, et où cet artiste se montre sans doute le meilleur émule de Rosales. L'œuvre est d'une belle composition, ayant beaucoup de simplicité et d'unité, non sans émotion, et l'on comprend de soi qu'elle soit vite devenue très populaire. La reine folle, debout au centre du tableau devant le cercueil arrêté de son mari, les bras tombants, les yeux perdus, est une figure que l'on n'oublie pas. Quant à l'ensemble de la scène, qui comprend nombre de personnages pittoresques dans un paysage vaste et triste, on peut y louer une sobre vigueur à la Jean-Paul Laurens ; elle eût gagné à être de dimensions un peu réduites, mais les traditions discutables de l'Académie d'Espagne à Rome exigeaient alors des toiles énormes, et, par malheur, beaucoup

de ses jeunes pensionnaires étaient trop petits pour travailler dans le colossal.

Ce n'est pas tout à fait le cas du *Guzman el Bueno*, de S. Martínez Cubells, qui eut un grand succès à l'Exposition des Beaux-Arts de 1884, à Madrid, et où des accents de mélodrame gâtent de belles qualités de composition et d'imagination, ni de la *Mort de Lucain*, de J. Garnelo, qui porte la même date, et nous montre un talent plus sage et plus élégant. Nous préférons, dans ses dimensions plus restreintes, le tableau de Moreno Carbonero, le *Prince de Viana*, où l'intérêt est concentré sur un seul personnage, l'infant de Navarre, soucieux et triste dans sa riche librairie, dont les trésors, qu'il aimait tant, ne réussissent pas à le distraire de ses infortunes. Le morceau a une grandeur et un éclat qui manquent à la *Conversion du Duc de Gandía*.



Phot. Moreno.

Fig. 526. — Moreno Carbonero : Le Prince de Viana.
(Musée moderne, Madrid.)

On voit, aux dates que nous venons d'indiquer, que c'est aux environs de 1880 que cette école historique a été la plus florissante. C'est encore de 1884 que datent *Les Amants de Teruel*, de Muñoz Degrain. Ce peintre, originaire de Valence, a fait mieux que cette vaste toile ; il a su dégager de sa gangue classique son grand talent original, et nous en reparlerons. Cependant *Les Amants de Teruel*, dans ce genre un peu vieilli, sont une des plus belles choses. Le tableau unit au pathétique du sujet, qui a toujours douloureusement ému les âmes sensibles, une invention savante et un puissant coloris, avec un sens très personnel de la décoration somptueuse. Il ne manque, à une œuvre de ce genre, et à quelques-unes de celles que nous venons de louer, qu'un peu plus d'indépendance à l'égard des maîtres français, et plus d'originalité franchement espagnole.

Par bonheur, le romantisme ouvrit aussi d'autres voies au génie de ce pays. Sans parler de la peinture religieuse, qui s'inspirait plutôt d'Overbeck, c'est au milieu du siècle dernier que les artistes se prirent d'un goût véritable pour les paysages et les marines. Il semble qu'ils découvrent seulement alors leur admirable Espagne, si variée dans son pittoresque, tour à tour si sombre et si splendide, où les hommes s'incorporent si étroitement aux éléments et aux choses. Les fonds des tableaux de Velázquez, ces merveilleux accessoires interprétés par le génie, passent au premier plan. La terre, les eaux, les arbres, les vil-



Phot Roig.

FIG. 527. — Muñoz Degrain : Les Amants de Teruel.
(Musée moderne, Madrid.)

lages et les villes sont étudiés en eux-mêmes, et peints pour eux-mêmes, parce qu'ils sont intéressants par leur forme et leur aspect, par leur lumière et leur ombre, leurs couleurs, leur brutalité ou leur poésie de rêve. Nous ne pouvons pas ne pas nommer, au moment où nous sommes, au moins un très bon paysagiste, Carlos Haes, dont le Musée moderne de Madrid possède une nombreuse collection d'études d'après nature exécutées en Hollande et en Espagne, et de grands tableaux d'atelier. Les premières, et surtout des chênes et des rochers pyrénéens, sont pour nous les plus intéressantes. Elles manquent un peu d'originalité, et l'on y sent trop les influences françaises, par exemple celle de Daubigny, mais elles valent mieux, dans leur petitesse, étant directement inspirées, que les *Pics d'Europe*, par exemple, qui ont pourtant une belle lumière et une grandiose poésie.

Carlos Haes, mort en 1898, est tout proche de nous. Pérez de Villamil, au contraire (1807-1854), est purement romantique par le choix des sites qu'il aimait à peindre et le choix des types qu'il mêlait à ses paysages, surtout par cet arrangement sentimental du monde extérieur qui répondait à l'état d'âme de ses contemporains. Quant aux peintres de marines, le plus connu est Brugada, dont aucune œuvre ne s'impose. La mer ne fut jamais pour les artistes espagnols une grande inspiratrice; l'Espagne est pourtant une patrie de hardis marins, et, des côtes qui les bordent, l'Océan et la Méditerranée offrent les plus merveilleux spectacles de bonaces ou de tempêtes.

Mieux encore, l'influence française ramena les artistes espagnols à ce naturalisme de bon aloi qu'ils n'auraient jamais dû abandonner, car, on ne se lasse pas de le répéter, il est l'essence même de leur génie, et on le trouve toujours, aux époques privilégiées, comme le soutien de leurs chefs-d'œuvre, depuis la Dame d'Elche jusqu'à Goya, en passant par Velázquez. Ce que la critique appelle *cuadros de costumbres* a été bien défini ainsi par Caveda : « Sont de ce domaine l'humble chaumière et le somptueux palais, le mendiant et le riche, l'éclat des fêtes patriciennes et l'expansion et l'abandon aimable des fêtes des champs, la pompe et la majesté des cérémonies religieuses, la malice ou la naïveté du paysan, les finesses et duplicités du courtisan et ses fausses flatteries, les tendres affections de la famille et ses joies et ses peines, enfin les usages et les caractères distinctifs de toutes les classes, de toutes les conditions, de tous les âges. » Le public ne tarda pas à s'intéresser de préférence à ces productions, qu'il était aisé de comprendre, et en particulier aux scènes populaires et aux types et coutumes des provinces espagnoles.

C'est à ce mouvement que l'illustre Mariano Fortuny doit le plus certain de sa renommée. Né à Reus (Catalogne) en 1838, il finit à Rome, en 1874, sa trop courte, mais féconde et glorieuse carrière. Après quelques hésitations, après avoir failli être entraîné par son maître barcelonais, D. Claudio Lorenzale, à la suite dangereuse du factice Overbeck (*Saint Paul devant l'Aréopage*), et devenir un banal peintre religieux, après avoir tenté de la peinture d'histoire (*Les Almogavares brûlant les vaisseaux sur la plage de Naples* (1856), *Bérenger III au château de Foix* (1857), où il ne montre que des dispositions médiocres, il eut enfin la bonne fortune d'être rappelé de Rome où il avait été pensionné, et où il risquait bien de se perdre, pour aller au Maroc. A Barcelone, à Rome, il ne manquait pas de se délasser de ses études académiques en dessinant force croquis; au Maroc, ce qu'il voit d'étrange et de nouveau excite son imagination autant qu'il satisfait son goût naturel de l'observation; la lumière le ravit; tout contribue à développer ses dons de dessinateur et de coloriste, et à lui créer une originalité. Désormais il est maître de



Phot Roig.

Fig. 528. — M. Fortuny : La Vicaría (la sacristie).

(Musée moderne, Madrid.)

son talent; il pourra maintenant sans danger retourner à Rome, il est un grand peintre de genre et un grand orientaliste; il égale, d'autres disent surpasse Meissonier, dont quelques œuvres ont tant d'affinités avec les siennes; il ne pâlit pas trop auprès de Henri Regnault.

Son chef-d'œuvre dans la peinture de genre : *La Vicaría* (la sacristie), connue de tous, est devenu populaire; son *Choix du modèle* ne mérite pas moins de l'être; sa *Course de la Poudre*, sa *Fantasía* n'ont pas moins de juste renommée. Affirmons d'ailleurs que les tableaux, aquarelles et croquis marocains de Fortuny assureront plus fortement sa gloire que *La*



Phot. Moreno.

Fig. 529. — Joaquin Sorolla : Retour de barque.
(Musée moderne, Madrid.)

Vicaría ou *Le Choix du modèle*, un peu trop exaltés dans un engouement de la mode. Certes, la vaste sacristie, avec ses grilles, ses tableaux, ses antiphonaires, ses vieux meubles, envahie par la noce endimanchée qui traîne un parfum pimenté de fête demi-mondaine, nous intéresse et nous amuse; l'on s'arrête avec un sourire sur maints jolis détails spirituels d'attitude, de jeu de main ou de prunelle, sur de jolis effets de costume ou de décolleté. Mais tout ce papillotement reste un peu puéril; c'est beaucoup de virtuosité dépensée pour une anecdote, et le grand tableau semble une page éphémère de brillante illustration. On doit en dire autant du *Choix du modèle*. Dans le riche péristyle d'un palais, d'un rococo plus que churriguéresque, des seigneurs ou des financiers, jeunes et vieux, lorgnent en connaisseurs la peu pudique nudité d'un modèle très attrayant; ici encore tout est esprit, comme tout est richesse, et le

pinceau a des habiletés, des finesses, des fignolages qui vont à ravir au sujet. Mais la fougue de la *Course* où fulgure la poudre, la mêlée ardemment joyeuse et bruyante de la *Fantasía* sous le regard tranquille des vieillards et des femmes, ou plus simplement la sérénité claire de la mosquée où s'isole un Maure en prière nous émeuvent de bien autre façon. Cela, Fortuny l'a vu, il a reçu fortement l'impression directe de ces spectacles si nouveaux pour lui; et, si son pinceau s'était attardé un peu moins à des minuties et à des raffinements de détail, il eût presque



Phot. comm. par M. G. Bilbao.

Fig. 550. — Gonzalo Bilbao : Les Cigarières de Séville.

(Chez l'auteur, Séville.)

créé des chefs-d'œuvre, et nous lui pardonnerions quelques trop féminines aquarelles.

Avec Rosales et Fortuny, nous avons atteint presque la fin du xixe siècle; avec Pradilla, Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, nous sommes entrés largement dans le xxe. C'est là que nous devons borner notre course, et nous en avons dit plus haut les raisons. Cependant nous devons constater que, de 1880 à 1925, la peinture espagnole ne s'est pas rendormie du sommeil dont l'avait réveillée la génération de 1850. Les Académies, en Espagne et à Rome, n'ont eu que trop de tendances à perpétuer les traditions paresseuses de l'école de David; nombre de jeunes gens, malgré les dons heureux de la nature, se sont enlisés dans l'étang

bourbeux du classicisme aux émanations asphyxiantes; d'autre part, les influences de l'art français souverain et toujours en gestation de doctrines et de théories nouvelles se sont exercées avec trop de tyrannie, et pas toujours d'heureuse façon; les Espagnols ont senti aussi mal que bien des Français, d'ailleurs, l'importance des révolutions des réalistes, des impressionnistes, des symbolistes, etc., et même des cubistes, et ce qu'ils nous ont emprunté surtout, eux qui nous avaient tant donné, c'est l'anarchie finale dans laquelle nous nous sommes habitués à vivre, et dans laquelle ils se complaisent comme nous. Il n'y a, pour s'en rendre compte, qu'à visiter les deux salles nouvelles, récemment ouvertes au Musée moderne. A ce mot d'anarchie, que l'on substitue si l'on veut le mot d'éclectisme, il n'en restera pas moins vrai que les orientations de beaucoup des artistes en vue ne sont pas très claires.



Phot. Roig.

Fig. 531. — Santiago Rusiñol : Jardin d'Aranjuez.
(Musée moderne, Madrid.)

Cependant, comme il arrive en Espagne dans tous les domaines de l'activité nationale, au-dessus des artistes à l'honnête talent moyen, qui sont en grand nombre, se détachent quelques privilégiés dont l'originalité assure certainement la gloire. Joaquín Sorolla (1863-1924), dont l'art porte encore le deuil, n'a pas eu et n'aura pas de longtemps son égal, car il a trouvé le secret du flamboiement des lumières et de la vibration des ombres colorées dans l'atmosphère incendiée de sa Valence natale. Sa peinture éblouis-



Phot. comm. à M. P. P.

Fig. 532. — Ignacio Zuloaga : Le Christ sanglant.

sante ne doit rien qu'à elle-même. Sorolla n'eut-il pas l'audace, à vingt ans, de peindre un tableau d'histoire, *Le 2 Mai*, en plein air, prenant pour atelier la Plaza de Toros de sa ville? Ainsi s'annonçait-il comme le grand réaliste qu'il n'a cessé d'être, et que de nombreux séjours à Paris, et plus tard le contact avec les peintres du Nord, devaient confirmer dans cette bonne voie de sa race. Car c'est bien là, une fois de plus, le secret, ou plutôt l'explication du succès. Sorolla est grand parmi ses émules, parce qu'il est espagnol, et plus qu'espagnol, valencien; son instinct national a triomphé de son éducation académique; il a été original parce qu'il s'est placé face à face



Phot. Roig.

Fig. 555. — López Mezquita : Les Prisonniers.
(Musée moderne, Madrid.)

avec la nature et la vie, pour les voir sous le jour du bon Dieu, avec ses propres yeux, et les peindre directement, franchement, avec la haine de toutes les conventions et de tous les partis pris, et aussi avec toute la fougue, les hardiesses, et, s'il le fallait, les brutalités d'un grand impressionniste.

Désormais ceci reviendra comme un refrain, que, plus un peintre subit l'inspiration du génie de sa terre, plus, à l'instar des maîtres incontestés, Velázquez ou Goya, il s'attache à son Espagne, plus il a chance d'avoir sa place au temple de Mémoire.

Gonzalo Bilbao laissera sa trace lumineuse, comme l'évocateur brillant et sincère de l'enchanteresse vie sévillane; avec Santiago Rusiñol, nos enfants et petits-enfants respireront comme nous la vieille poésie embaumée des jardins d'Espagne : les beaux jours d'Aranjuez sont

revenus; Mir évoquera pour l'avenir les harmonies changeantes des eaux, des rochers, des grands arbres et des vieilles murailles moussues de Catalogne.

Et avec ces maîtres, avec d'autres encore qui les suivent à pas souvent égaux, ceux qui surtout et avant tous sont maintenant l'honneur de l'école espagnole contemporaine, c'est, autour de Zuloaga, les jeunes qui vont, au plus profond de leur pays et de leur race, scruter les mysté-



Phot. Roig.

Fig. 534. — Ed. Chicharro : Renaud et Armide. Partie centrale d'un triptyque. (Musée moderne, Madrid.)

rieuses beautés typiques de la terre, et les essentielles beautés typiques des hommes.

Ignacio Zuloaga, si l'on passe condamnation, comme on le fait de bon cœur, sur quelques défauts de monotonie, et quelquefois de procédés, où l'a entraîné le succès même de sa manière, est l'artisan d'une œuvre puissante, que la tradition des grands génies inspire et soutient sans tyrannie, que son génie propre marque d'une belle empreinte indélébile. Zuloaga voit l'Espagne, sa chère Espagne des pays basques et des Castilles, d'une vision qui est éternelle, et qui pourtant n'est qu'à lui, une Espagne sombre et triste, une *Espagne noire*, comme des littérateurs

l'ont vue moins bien que lui et l'ont nommée. Mais, sous cet aspect sombre et triste, qui ne la voit maintenant avec lui, et qui ne la reconnaît? Et les Espagnols de Zuloaga, ses femmes aux bouches et aux yeux ardents, avec leurs peignes et leurs mantilles, et leurs châles ramagés de Manille, avec leurs fleurs à parfums lourds, ces gitanes et ces danseuses, ces maigres et nerveux toreros, ces nains difformes qui nous émeuvent même après les nains et les bouffons de Velázquez, ces vieilles qui nous effraient même après les sorcières de Goya, tous ces êtres dont la brutale réalité a des mystères de vision, ne sont-ils pas les vrais fils, les seuls fils réels et possibles de la terre sombre et triste, de ces Tolède, ces Ávila, ces Sepúlveda, de ces cités et de ces villages dont il évoque en lignes sobres, en couleurs amorties et comme usées par les siècles, les dures silhouettes mystiques? Quelle joie, — après tant de formules, après tant de conventions et d'académisme, après tant de peintures sans âme, d'où l'Espagne est si loin, quand elle n'y est pas trahie, — de la retrouver enfin dans l'œuvre inimitable d'un maître, ressuscitée en sa profonde vie séculaire!



Phot. Roig.

Fig. 535. — Hermoso : Au marché.
(Musée moderne, Madrid.)

En passant, puisque des Espagnols moroses reprochent aux étrangers de ne vouloir connaître et célébrer de l'Espagne que les danseuses à castagnettes et les toreros dorés, n'est-il pas piquant de noter que l'Espagne picaresque inspire de préférence, avec un singulier bonheur, le plus espagnol assurément des peintres contemporains : *Pepillo*, *Le Torerillo*, *El Corcito*, *La Femme au perroquet*, *Lolita la Gitane*, *Antonia la Gallega*, *Yvonne*, *Irène*, arrière-petite-cousine de la Maja desnuda, *Mercedes la naine*, *Gregorio el botero* (le nain à l'outre), *Les Sorcières de San Millan*, et *La Victime de la fête*, la lamentable loque de cheval sanglant, dernière incarnation de Rossinante, traînant sous un ciel tragique son lamentable *picador*, ne sont-ils pas, dans l'œuvre déjà touffue et d'une si haute portée, parmi les plus évocatrices figures de la patrie?

Maintenant, qu'autour de Zuloaga, chacun avec sa vision, sa palette, son talent, plus ou moins approchés ou serrés contre lui, se groupent les

jeunes que son succès excite et enseigne, Manuel Benito, López Mezquita, Miguel Viladrich, Chicharro, Nestor, Beltran y Masses, Romero de Torres, Hermoso, Pinazo, les frères Zubiaurre, et d'autres encore, dignes d'eux: le présent est à eux, comme l'avenir. On discutera leurs archaïsmes ou leurs modernités, leurs naïvetés et leurs maladresses voulues ou inconscientes, et leurs outrances, leurs entraînements aux nouveautés étrangères contestées ou contestables, mais, puisqu'ils cultivent avec une ardeur renaissante les dons et le génie propre de leur race, chacun à sa manière, mêlant à leurs instincts de réalisme un sentiment supérieur d'idéal et, comme Zuloaga, de mysticisme, ils sont espagnols; c'est leur force, et notre raison d'espérer.



Phot. Roig

Fig. 556. — José Pinazo : Floréal.
(Musee moderne, Madrid.)

Que d'autres, de talent éprouvé, non moins consciencieux, mais moins chercheurs, et peu soucieux de se risquer aux postes dangereux d'avant-garde, maintiennent à une hauteur honorable le niveau moyen de leur art classique; que d'autres, épris surtout des exemples d'outre-monts, s'affilient aux écoles étrangères dont ils suivent les errements et adoptent, trop facilement parfois, les formules; que d'autres aient enfin l'audace, sinon le courage, d'entrer dans la boîte géométrique, un peu usée aux angles, des cubistes, ou dans les cages variées des fauves (n'oublions pas que Picasso est espagnol), c'est leur droit, et peut-être cela est bon, l'art vivant d'action, de réaction et de révolution; mais nous faisons plus sûre confiance à ceux en qui revit l'âme des grands aïeux immortels.

La tradition n'est pas le dangereux courant, aux ondes usées et troubles, où tant de bons artistes redoutent de noyer leur originalité. Le passé n'est mauvais conseiller que si l'on comprend et suit mal ses conseils, et ces conseils sont ceux du génie de la race vivant une vie féconde dans les chefs-d'œuvre consacrés. Le génie espagnol est fait, c'est un lieu commun, de réalisme et d'idéal; qu'il ne l'oublie pas et ne délaisse pas, pour des chimères fugitives, ce qui fit et fera toujours sa force avec sa gloire.

II. — L'ART EN PORTUGAL

L'ARCHITECTURE

Le XIXe siècle fut pour le Portugal un siècle de grande construction; si les monuments religieux y furent rares, les monuments publics s'y élevèrent en nombre, ainsi que les édifices particuliers, pour répondre aux nécessités variées de la vie moderne, ou pour l'embellissement des villes. L'argent a été prodigué pour permettre aux architectes de faire grand et somptueux. Mais il est regrettable que tout cet effort, qui se continue en notre XXe siècle, n'ait abouti qu'à des œuvres de luxe coûteux sans originalité, c'est-à-dire sans caractère national. On a vu (tome VII, chap. XV) comment quelques architectes du XVIIIe siècle avaient réussi à créer un véritable style, qu'on a appelé *style de Jean II*, en interprétant à leur manière notre Louis XV, et plus généralement le baroque, voire le churriguéresque qui régnait dans le reste de la péninsule. C'est à cet effort que sont dues, par exemple, à Lisbonne, *Notre-Dame de l'Incarnation*, et surtout la belle *Basilique d'Estrella*; mais cette voie heureuse fut abandonnée. On en revint très vite au classicisme italien, devenu pour ainsi dire international, dont le *Palais de Mafra* était un assez fâcheux spécimen; on se contenta souvent de charger les formes et les lignes d'agréments et d'ornements qui ne les enrichissent pas toujours.

Le vaste *Palais Royal d'Ajuda*, à Lisbonne, est très instructif à cet égard; l'architecte, comme plusieurs des architectes de Mafra, était un Italien, François-Xavier Fabri, mais il eut des collaborateurs portugais, et ses plans furent plusieurs fois modifiés, en particulier par Manuel Gaetano de Sousa. La première pierre fut posée en 1802, mais l'édifice n'a jamais été complètement terminé. La principale façade se compose d'un corps central à trois baies surmontant un portique dorique dont les entre-colonnements donnent accès à un vestibule. Ce motif est encadré de corps de logis à pilastres, couronnés de trophées, et le tout se termine par des pavillons d'angles. L'ensemble est majestueux, grandiose et froid, contrastant d'ailleurs avec le luxe vraiment royal du vestibule, orné de quarante-quatre statues, et des salles, qui constituent un véritable musée d'art.

Désormais, c'est dans ce style que seront conçus les grands monuments artistiques. L'un des plus importants est, à Lisbonne, le théâtre qui s'appelait autrefois de Maria II, et que l'on nomme maintenant le *Théâtre National de Almeida Garret*. Il occupe tout le fond de la fameuse place du Rossio. Les plans en ont été dressés aussi par un architecte

italien, Fortunato Lodi, et la construction a duré de 1842 à 1846. La façade, formée par un grand portique à six colonnes ioniques, reproduit exactement, comme nous l'avons vu pour tant d'édifices espagnols de la même époque, la façade d'un temple ancien; il n'y manque pas le fronton, avec ses figures en haut-relief, Apollon et les Muses, et ses statues-acrotères, l'auteur comique Gil Vicente (XVI[e] s.) au sommet, et Thalie et Melpomène aux angles. Malgré sa banalité, ce temple a quelque noblesse, mais les deux corps du théâtre, de part et d'autre du portique, et l'attique qui règne sur tout le front, sont d'une froideur que ne parviennent pas à égayer quelques médaillons d'hommes illustres.

La *Camara Municipal* (Hôtel de Ville) de Lisbonne date de quelques années plus tard (1867-1875); les plans furent l'œuvre de Domingos Parente da Silva (1836-1901), mais, quoique Portugais, cet artiste de talent obéit à la tradition classique du siècle. La façade de l'édifice a la même ordonnance pseudo-antique que le Palais d'Ajuda ou le Théâtre National; le milieu en est constitué également par un portique de temple, portique dont les proportions sont seulement plus grandioses et l'exécution plus riche. Les colonnes jumelées sont d'ordre composite, et il règne entre ces supports, le fronton et ses sculptures, une belle harmonie; mais l'architecte s'est contenté de travailler sur les données coutumières de l'École, réservant ses recherches personnelles pour l'intérieur. Il y a dans le vestibule un escalier monumental sous coupole à lanternon, dont la double volée est assez originale, mais la coupole elle-même est gâtée par une déplorable décoration en grisaille qui ne fait pas honneur au peintre José Maria Pereira Junior.

Enfin, et pour rester à Lisbonne, le *Palais du Congrès*, que l'on commença à construire en 1896 sur l'emplacement du Couvent de San Bento de Saude, sous la direction de Miguel Ventura Terra (1866-1919), devra être, au dire des Portugais, le plus important, le plus grandiose, le plus beau de tous les édifices portugais construits au cours des cent dernières années. Nous ne nions pas la sage distribution du plan et son heureuse adaptation aux nécessités des divers services réunis dans ce vaste Palais, non plus que la splendeur de la décoration, souvent très artistique, mais souvent aussi trop peu sobre, des pas-perdus, des escaliers, des salles et des salons; mais nous ne pouvons nous empêcher de regretter que l'architecte, dont le talent n'est pas niable, n'ait pas apporté au dessin de sa façade plus de liberté en dehors du grand style néo-classique dont le Portugal a décidément fait abus; il était capable d'une œuvre plus personnelle, et nous aurions préféré, à la correction de ses ordonnances, un grand effort, même parfois moins heureux, vers un art moins conventionnel et mieux dans la bonne tradition portugaise.

De cette tradition, les architectes se sont montrés peu soucieux

jusqu'à ces dernières années, restés fidèles aux enseignements et aux exemples des maîtres italiens qu'ils avaient appelés. Cependant, on peut signaler quelques exceptions, auxquelles leur rareté même donne du prix. C'est ainsi que la *Bourse du Commerce* de Porto, dont la construction a commencé en 1842, a été conçue comme un monument très éclectique, où divers styles anciens sont mélangés, avec une audace qui n'est pas toujours malheureuse; le style constructif et le style décoratif de la Renaissance y sont appliqués aussi bien que le style antique, sans



Phot. Vasques.

Fig. 557. — Le Rossio, le Théâtre de Garret, la Colonne de Don Pedro IV, à Lisbonne.

oublier le style mauresque de l'Alhambra, ce qui donne au palais un caractère bien hybride ; du moins l'ensemble, aussi bien que les détails, est d'une richesse sans exagération qui mérite l'éloge.

La gare du chemin de fer de cette même ville offre, dans sa vaste salle des pas-perdus, un revêtement général de faïence bleue, bordée d'une frise également en *azulejos*, mais multicolores ; les carreaux forment de vastes tableaux représentant des scènes historiques ou populaires, ou des paysages dont la valeur est inégale, mais il faut savoir gré à l'architecte d'avoir voulu faire revivre, avec une industrie jadis glorieuse de son pays, une forme décorative très éminemment nationale. La gare centrale de Lisbonne, au Rossio, dont l'architecte, José Luiz Monteiro, a voulu aussi sortir de la routine, ne peut être citée comme un modèle

de bon goût ni de commodité, mais l'intention du moins était bonne, de revenir un peu, en le modernisant, au style manuelin.

Il est assez curieux de noter que le mouvement du romantisme, qui ailleurs ramena si fortement l'attention sur les monuments du passé, en particulier du moyen âge, n'ait pas excité l'imagination des architectes portugais. On ne cite pas à cette époque, en Portugal, une seule église qui s'inspire, même de loin, du style gothique. Quant au *Château de la Pena*, à Cintra, dont le caractère est si romantique, nul n'ignore que le roi Ferdinand II le fit construire, à partir de 1840, sur les plans du baron de Eschwege, qui était un ingénieur allemand. L'œuvre est tourmentée, bizarre, pleine de fautes de goût, parfois d'un art enfantin, mais la situation est si pittoresque et le panorama qu'on découvre du haut des terrasses si merveilleux, que l'on est presque tenté d'excuser ces ponts-levis, ces tours, ces bastions, ces créneaux, tout ce romantisme d'opéra qui ne fait pas trop mal dans le paysage. Le baron allemand, d'ailleurs, n'a pas fait école, et cela vaut mieux. On sentait néanmoins, en ce temps, quelques velléités de formes empruntées à un passé moins lointain et moins étranger que le gréco-romain, et un journal de Lisbonne, rendant compte, en 1845, d'une exposition des Beaux-Arts, signalait, comme une chose extraordinaire, toutefois, le plan, dû à José da Costa Sequeira, d'une maison de campagne d'*ordre gothique moderne*.

Comme en Espagne, au XIX[e] siècle, les places publiques, en Portugal, se peuplèrent de monuments commémoratifs et de statues de grands hommes. Le sculpteur y a souvent autant et plus à faire que l'architecte, mais ce dernier ne s'y montre pas plus inventif que son collaborateur. C'est ainsi que les deux principaux monuments de ce genre à Lisbonne, la *Colonne de D. Pedro IV* et l'*Obélisque des Restaurateurs*, l'un inauguré en 1870, l'autre en 1886, dont la date est, on le voit, assez récente, et qui sont dus, le premier au Français Gabriel-Jean-Antoine Davioud pour l'architecture et à Elias Robert pour la sculpture, le second à Antonio Tomas da Fonseca pour l'architecture et à Antonio Alberto Nunes et Simões de Almeida (l'oncle) pour la sculpture, nous présentent encore, non sans adresse d'ailleurs, ces motifs usés de la colonne et de l'obélisque, et ces banales figures allégoriques dont nous sommes maintenant si las, ici *La Justice*, *La Prudence*, *Le Courage* et *La Modération*, là *Le Génie de l'Indépendance* et *Le Génie de la Victoire*.

Les statues des grands hommes n'ont pas des supports architecturaux plus étudiés dans un sens nouveau ; la statue équestre, en bronze, de D. Pedro IV, inaugurée en 1866 sur la place principale de Porto, et due au Belge Calmels, ou la statue de D. Pedro V, datant de la même année, œuvre de José Joaquim Texeira Lopes, élevée dans la même ville, n'ont pas plus d'intérêt que les nombreuses statues commémoratives de

Lisbonne, où il faut cependant faire exception pour le *Monument de Camoëns*, œuvre du sculpteur Victor Bastos (1830-1894), inauguré en 1867. Il est composé d'un socle octogonal en granit, porté par quatre degrés, et flanqué de huit grandes statues de littérateurs illustres, une sur chaque face. Il y a là un parti assez nouveau, mais la statue du grand poète, portant la cape et l'épée, est dans une attitude qui n'a cessé d'être critiquée, et les huit figures qui l'entourent sont médiocres.

Au début du xx[e] siècle, l'architecture portugaise, comme celle de toute l'Europe, on peut dire, saisie de la folie du modernisme, s'inspire très particulièrement des élucubrations allemandes. Aussi les grandes villes, Porto comme Lisbonne, et les villes moindres, ont-elles leurs plus belles avenues enlaidies par d'énormes constructions bizarres, surchargées, déconcertantes, quand elles ne sont pas irritantes ou comiques, dont le luxe n'est pas de meilleur goût que les lignes et les masses constructives. Comme la *Gran Via* de Madrid, la nouvelle *Rue des Alliés*, à Porto, se borde peu à peu de palais plus extravagants les uns que les autres, et dont l'incohérence est un défi à toute raison et à toute harmonie. Les particuliers, en ces matières, se montrent maintenant encore plus outranciers que l'État ou les Municipalités, ou les Sociétés financières, et l'on ne peut rien voir de plus déplacé, par exemple, que le Palace romantico-féodal, dont la silhouette de donjons, de flèches, d'échauguettes, de créneaux agrémentés de fioritures, dépare si tristement la grandiose forêt de Busaco.

Quand viendra la réaction nécessaire ? Elle a commencé, peut-être, à Lisbonne, où un architecte apôtre, M. Raul Lino, a déjà construit des maisons particulières, dans la ville et dans la campagne, qui plaisent par leur simplicité et par un réel charme de rénovation portugaise. Puisse cette heureuse initiative faire sentir aussi son influence hors du domaine des constructions privées, jusque dans celui des bâtiments civils ! Là seulement est le salut de l'architecture nationale, qui est presque morte depuis plus d'un siècle.

LA SCULPTURE

Le plus illustre représentant de la sculpture portugaise au xviii[e] siècle, Joaquim Machado de Castro, mourut en 1822, âgé de quatre-vingt-onze ans. Il laissait quelques élèves, dont aucun n'est sorti de la médiocrité. On ne pourrait citer, pendant toute la première partie du xix[e] siècle, aucun nom qui s'impose, aucune œuvre qui entraîne l'admiration. Ce n'est pas que l'art de la statuaire, en particulier, soit

resté en déshérence : nous avons vu plus haut quelle part importante les sculpteurs ont prise à la décoration des édifices et des monuments commémoratifs. Ni Elias Robert, qui fit les statues du Monument du Rossio, ni Alberto Nunes et Simões de Almeida, sculpteurs du Monument des Restaurateurs, ni Victor Bastos, sculpteur du Monument de Camoëns, ne se sont élevés au-dessus d'une honnête correction dans le style académique ; on en pourrait dire autant des artistes qui décorèrent de figures le fronton du Théâtre National, Francisco de Assis Rodrigues et Antonio Manuel de Fonseca, ou de Calmels, décorateur du fronton de l'Hôtel de Ville de Lisbonne.

Pour trouver enfin un sculpteur original, il faut descendre presque jusqu'à nos jours. Antonio Soares dos Reis, qui a donné son nom à l'un des Musées de Porto, sa ville natale, est mort à quarante-deux ans, en 1889. Ce n'était pas un inventeur génial ; son œuvre, du reste peu abondante, reste fidèle aux théories et au style classiques imposés au Portugal, au XVIII[e] siècle par les Italiens, au XIX[e] par les Français. Mais à ces œuvres d'inspiration traditionnelle le sculpteur a appliqué un sentiment, une vision et surtout une technique qui lui sont très personnels. Sa statue de *L'Exilé* (O Desterrado), au Musée de Porto, est une admirable étude de jeune homme nu. Rarement, le marbre s'est modelé avec cette élégante suavité ; rarement, une figure a exprimé avec autant de bonheur, par l'attitude du corps et l'expression du visage, un tel sentiment de douleur profonde où tout l'être s'abandonne et s'alanguit. Le regret de la patrie perdue aurait pu s'exprimer avec plus de constance virile ; l'exilé de Soares fait peut-être un peu trop étalage de la tristesse romantique qui l'énerve et l'amollit ; mais, tel qu'il est, taillé dans un fin marbre par un ciseau qui a toute la légèreté d'une caresse, il nous émeut comme ne l'avait fait depuis longtemps aucune sculpture de ce pays. Ce succès n'est pas une exception dans la carrière de Soares ; il y a, au Musée d'art contemporain de Lisbonne, un simple buste de marbre qui est d'une beauté incomparable, celui de *Mrs. Lisa Leech*. Admirablement modelé par l'auteur lui-même, qui fut un excellent praticien subtil, ce portrait, très près de la nature et à la fois d'une rare pénétration psychologique, est l'évocateur de toute une race, et il est particulièrement intéressant de voir comment un artiste étranger a su dégager le caractère d'une altière dame anglaise. Quel dommage qu'un maître doué de si rares qualités ait fatigué son talent à quelques banales statues officielles, ou à telle mièvre statuette de petite fille (*la Comtesse de Vinho e Almedina*, au Musée d'art moderne), que l'on dirait sortie de l'atelier de quelque populaire mouleur italien ! Cette image, issue d'un art frelaté, d'élégance et de grâce aussi bien que de facture quintessenciée, fait pourtant la joie des visiteurs du Musée où elle tient si mal sa place.

Les seuls sculpteurs dont il nous reste à parler maintenant sont encore en vie ; nous sommes tenus à leur égard à une prudente réserve. Cependant, il n'y a nul danger à affirmer que le talent de M. Antonio Teixeira Lopes, de Porto, le met au premier rang. Né en 1860, son œuvre est abondante. Le morceau qui s'en dégage peut-être avec le plus d'éclat est le *Monument d'Eça de Queiros*, inauguré à Lisbonne en 1903 sur le Largo (la place) de Quintela. L'artiste, s'inspirant du romancier lui-même, a sculpté une grande figure de *La Vérité*, sur laquelle est jeté le voile transparent de la Fantaisie. Debout, les bras élargis, contre le socle que surmonte le buste de l'écrivain, elle rejette gracieusement la tête en arrière, et Eça de Queiros penche la sienne pour la contempler avec amour. On peut certainement reprocher à ce groupe un peu de maniérisme et quelque manque d'équilibre dans la composition, mais l'ensemble est beau et d'arrangement original. D'aucuns lui préfèrent la *Veuve*, l'une des œuvres les plus émouvantes du Musée d'art moderne ; ce groupe est certainement de composition plus sobre, comme il convenait au sujet, et l'on songe, devant cette grave figure de femme et de mère en deuil, aux nobles créations de notre Dubois, avec un peu de la grâce de Chapu.

A côté de ce maître, nous citerons Tomas Costa (né en 1861), qui montre son talent de modeleur, au Musée moderne, dans une *Ève* très correcte et un élégant *Danseur* de bronze. Ce bon sculpteur est aussi l'auteur de la statue du *Duc de Saldanha*, à Lisbonne, l'architecture du socle étant due à Ventura Terra. La statue, en bronze, du maréchal à pied, en grand uniforme, montrant du doigt l'horizon, est un peu mesquine et banale pour le prétentieux piédestal à colonnettes, orné d'une Victoire des plus conventionnelles.

Un peu plus jeunes, mais de réputation déjà consacrée sont quelques artistes que l'illustre peintre Columbano a choisis avec un goût parfait comme dignes de figurer au Musée d'art contemporain qui est sa création et son domaine. Costa Mota et son neveu, qui porte le même nom, sont des sculpteurs habiles et réguliers ; nous préférons, à toute autre de leurs œuvres que nous pouvons connaître, et dont plusieurs décorent les palais et les places publiques de Lisbonne, une simple *Tête de vieille femme*, en marbre, d'une très sévère observation réaliste ; elle est due à Costa l'oncle. Moreira Rato, dont un *Caïn* n'a que peu de valeur, prend sa revanche avec un bon buste, d'un naturalisme très étudié, qui ne perd pas à faire face, au pied d'un portrait célèbre de Lupi, à un buste excellent de Soares dos Reis, *La Condessa de Moser*. Le rapprochement, fait au Musée, de ces trois œuvres est ingénieux et juste. Mais surtout il faut louer un groupe, *Sem casa e sem pao* (Sans foyer et sans pain), où l'on voit une vieille grand'mère décrépite et douloureuse entre deux fillettes

malheureuses et souffrantes comme elle. La note est juste, et le groupe émeut par son naturel et sa vérité, loin de toute déclamation ou sensiblerie de mélodrame. Simões de Almeida (neveu) a au Musée, entre autres morceaux appréciables, une vivante et pittoresque tête de vieille, sculptée au naturel, sous le titre de *Relembrando* (Souvenir), qui donne un harmonieux pendant à la vieille de Costa Mota. L'oncle de cet artiste, Simões de Almeida (tio), s'est distingué par le sévère et majestueux *Monument du Duc de la Terceira*, inauguré en 1877 sur la place à laquelle ce personnage a donné son nom. Enfin, parmi les jeunes déjà maîtres du présent, et en passe de conquérir l'avenir, il nous plaît de signaler Francisco dos Santos pour la souplesse ingénieuse de son talent. Le *Barqueiro de Leme* (le Batelier au Gouvernail), élevé en 1915 sur le bord du Tage, à Lisbonne, son *Invocation*, sa *Bacchante* et sa *Salomé*, au Musée, montrent la variété de son inspiration et l'audacieuse habileté de son ciseau. La Salomé, qui date de 1917, dénote une intention d'originalité que gâte du mauvais goût; mais, telle qu'elle est, elle attire, en sa petitesse de figurine rare, par un grand charme de passion voluptueuse. Souhaitons que, si le monument que Lisbonne réussit si difficilement à élever à Pombal, et auquel Francisco dos Santos travaille avec les architectes Adaes Bermudes et Antonio Couto, est jamais achevé, il consacre la renommée de cet artiste aux dons exceptionnels.

En résumé, la sculpture portugaise, qui a végété pendant une grande partie du XIXe siècle, et qui s'est réveillée avec Soares dos Reis, s'anime depuis quelques années d'une vie nouvelle; les artistes se sont heureusement écartés de la routine académique, et cherchent, par un méritoire effort, à retrouver toute la force d'observation et d'interprétation réaliste qui est l'essentiel de leur génie national, comme aussi du génie espagnol. S'ils se dégagent plus librement de la tyrannie des influences étrangères dont ils souffrent trop encore, il se formera, pour la gloire de la patrie, une école de sculpture vraiment portugaise.

LA PEINTURE

Domingos Antonio de Sequeira, né à Belem en 1768, mort à Rome en 1837, est l'artiste de beaucoup le plus illustre de sa génération. Peut-être doit-il beaucoup de sa gloire à la médiocrité de ses rivaux contemporains; il semble déjà que son étoile pâlisse, ce qui n'est pas tout à fait injuste, et qu'on abandonne aisément le peintre à la critique pour exalter le dessinateur. Sa formation manqua d'unité et de suite; élève, en 1781, de l'École royale de dessin qui venait de se fonder à Lisbonne, puis de l'obscur Francisco de Setubal, décorateur du plafond du Musée des

Carrosses, il alla à Rome, en 1788, avec une modique pension, en même temps que son contemporain Francisco Vieira (Portuense), dont il a été question déjà (tome VII, chap. xv). A l'école de Cavalacci et de La Picota, le jeune homme ne tarda pas à se distinguer et à remporter des succès académiques avec quelques-unes de ces banales peintures d'histoire alors à la mode (*Miracle de la multiplication des pains et des poissons*, 1791; *Décollation de saint Jean-Baptiste*, 1794). Revenu dans sa patrie en 1796, il eut de tels déboires qu'il faillit renoncer à son art pour se faire religieux à la Chartreuse de Busaco. Heureusement qu'un homme de goût, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, dont le nom mérite d'être conservé, le sauva de lui-même en lui obtenant la protection du Prince Régent. On le trouve, en 1802, premier peintre de la Chambre, chargé, avec son camarade de Rome, Vieira (Portuense), de décoration au Palais Royal d'Ajuda. Dès lors sa vie et sa carrière sont assurées, comme sa réputation, et il peut accomplir de très nombreux travaux sans quitter Lisbonne, jusqu'en 1824. A cette date, se croyant en danger par suite de son attitude politique, il émigre à Paris, y passe deux ans bien occupés, puis, en 1826, se décide à aller s'installer à Rome, où il reste jusqu'à sa mort, en 1837. A cette vie un peu trop vagabonde, Sequeira n'a pas beaucoup gagné; son talent, très malléable, reçut trop facilement les diverses empreintes extérieures, et, trop confiant dans sa très grande facilité de composition et de dessin, l'artiste travaille trop vite et se contente trop aisément. Surtout il arrive constamment que, très heureux dans ses esquisses, car il a l'imagination rapide et s'enthousiasme pour son sujet, il faiblit lorsqu'il transforme ses ébauches en tableaux. Le dessinateur original, d'aucuns disent génial, exécute à loisir de grandes toiles froides et pâles.

C'est ainsi qu'il y a, au Musée de Janelas Verdes (Musée de l'art ancien) de Lisbonne, une petite esquisse, *La Constitution de 1822*, qui est enlevée avec beaucoup de verve, et peinte avec une intensité de couleur inusitée, si bien qu'elle rappelle — d'un peu loin — le célèbre Boissy d'Anglas de Delacroix, au Musée Municipal de Bordeaux. Au contraire, l'immense toile peinte en souvenir de la création de la Casa Pia, dont il était un ancien pupille, est souverainement ennuyeuse, malgré l'habile pondération des groupes réels et des groupes allégoriques qui s'y répondent à droite et à gauche; c'est le triomphe de la médiocrité académique. De même, on n'aurait qu'une impression fâcheuse de Sequeira si l'on s'en tenait à deux toiles qui passent pourtant pour un des meilleurs ornements de la Casa Municipal de Lisbonne. Ce sont, dans la Salle des Commissions, *Le Génie du Temps* et *Lisbonne défendant ses fils*. Lisbonne est une figure sans grandeur et sans beauté, mièvre et menue, traits fâcheux que ne rachète pas une exécution légère et brillante. Quant au Génie, il est franchement mauvais, et, dès son apparition, les contemporains ont pu le

traiter comme tel. « Dans l'autre tableau, a dit le Comte A. Raczinski, je crois reconnaître le Génie de la Guerre. C'est un jeune énergumène presque nu, à qui Sequeira a donné une attitude fière, une physionomie féroce, des ailes énormes formées de plumes d'oie, et il a eu soin de le faire tricolore, en réunissant le rouge et le blanc dans sa ceinture et en plaçant à côté un écusson bleu. » Ceci a été écrit vers 1847, et cette description, poussée un peu à la caricature, peut passer pour indulgente, tant le Génie nous paraît ridicule dans son attitude, brutal en sa couleur, et, défaut inattendu, incorrect dans son dessin.

Un grand nombre d'œuvres de Sequeira, qui furent célèbres, ne peuvent être vues en Europe. *La Mort de Camoëns*, exposée à Paris en 1824, était, disait un critique, sublime d'expression, mais la couleur en tirait trop sur le brun. Le tableau, offert au roi D. Pedro I[er], passa au Brésil. *Le Repos en Égypte*, peint également à Paris, de valeur à peu près égale, fut aussi emporté au Brésil par le vicomte de Pedra-Branca, ainsi que le portrait de ce seigneur avec sa femme et ses deux enfants. D'autres toiles, presque toutes religieuses, furent dispersées à Saint-Pétersbourg, à Londres et ailleurs; on n'en possède ni description ni gravure, et il est impossible d'en faire état pour un jugement définitif sur le peintre. Heureusement, le Musée d'art ancien de Lisbonne possède son chef-d'œuvre indiscutable : les cartons préparatoires de quatre tableaux qui appartiennent à la Casa de Palmela. Les sujets sont : *L'Adoration des Mages*, *La Descente de Croix*, *L'Ascension* et *Le Jugement dernier*. Les tableaux ont été exécutés à Rome, en 1836 et 1837, — c'est-à-dire qu'ils sont tout à fait la dernière œuvre du maître, — et achetés, en 1845, au gendre de Sequeira, par le duc de Palmela, au prix de 40 000 francs. On s'accorde à reconnaître que les tableaux, dont les deux derniers ne semblent pas achevés, sont assez inférieurs aux dessins du Musée, lesquels sont assurément admirables. Sequeira y montre un talent supérieur, non seulement à grouper par masses très animées un grand nombre de petits personnages qui sont chacun bien à leur place, et dont les attitudes et les gestes sont aussi vrais que leurs corps sont bien dessinés, mais aussi à faire jouer à tous les plans, avec un rare bonheur, les ombres et les lumières, et cela seulement à l'aide du fusain et du crayon blanc; il en résulte des effets merveilleux de poésie et d'harmonie. L'art portugais n'avait encore jamais vu rien de tel, une pareille maîtrise à affronter et vaincre les difficultés et les traîtrises du clair-obscur, et l'on n'est pas étonné qu'à la révélation d'un artiste qui, à la veille de sa mort, pouvait ainsi se rajeunir, ou pour mieux dire se recréer, le souvenir de Rembrandt ait pu être évoqué sans protestations. On est embarrassé d'ailleurs pour dire lequel des quatre dessins on préfère, et, s'il fallait à tout prix choisir, nous nous prononcerions en faveur de *L'Ascension*, si sûrement et savamment équilibré, où le

Christ s'enlève haut dans une gloire de lumière mystique qui caresse divinement l'assistance extasiée. Il suffit de cette inspiration heureuse pour tirer Sequeira hors de pair, et lui faire pardonner ses inégalités et ses erreurs.

Son contemporain, Vieira Portuense, s'il n'était pas mort si jeune, aurait pu l'égaler, peut-être le dépasser; mais, dans le groupe de ses autres camarades et émules de Rome et de Lisbonne, parmi lesquels on peut citer Cirilo Volkmar Machado (1748-1823), José da Cunha Taborda



Phot. du Musée.

Fig. 558. — Ant. de Sequeira : Descente de croix.
(Musée de Janelas Verdes, Lisbonne.)

(1766-1834), Maximo Paulino dos Reis (1786-1854), qui collaborèrent avec lui à la décoration du Palais d'Ajuda, il n'en est pas un qu'on puisse lui comparer. Volkmar et Taborda ont plus de mérite comme historiens de l'art de leur pays que comme peintres; on doit au premier des *Regras da arte da Pintura* (1815), avec des notices sur une centaine d'artistes portugais, et au second une *Collecção de Memorias relativas as vidas dos pintores e escultores*, etc. (1823), qui est un répertoire non moins utile.

La mort de Sequeira, en 1837, est une date importante. Sa génération fait place à la génération romantique. Si Antonio Manuel da Fonseca (1796-1881), imitateur de Raphaël, est encore un peu, comme Sequeira lui-même et comme le Portuense, un peintre de transition, Francisco Augusto Metrass (1825-1861), José da Silva Cristino (1829-

1877), Tomas José da Anunciação (1818-1874) apportent à leur art un esprit tout nouveau. Le premier s'adonne au paysage. C'est le moment où la nature, assez longtemps dédaignée ou devenue simple accessoire, reprend un grand intérêt dans les préoccupations des artistes comme des écrivains; si d'ailleurs les paysages ne sont plus composés, comme ceux de Poussin ou de Claude Lorrain, mais pris plus à vif dans la réalité, il faut pour ainsi dire qu'ils aient une âme, ou mieux un sentiment, et que ce sentiment s'accorde avec celui des humains. De là, le plus souvent, une interprétation poétique qui ne manque pas de charme, et enchante le public d'alors. Un certain José Francisco, professeur suppléant de paysage à Lisbonne, ayant exposé en 1845 un *Soleil levant*, la *Revista Universal Lisboneuse* décrivit ainsi ce bel ouvrage : « Au sein de l'onde fraîche d'un ruisseau bordé d'hortensias et de marguerites, deux beaux cygnes, blancs comme le lis, innocents comme les rossignols perchés sur la tendre branche, saluent l'aube matinale. Le firmament, peint de cette couleur rose que montre le rubis à la rosée du matin, apparaît au loin, bordé de festons et des arbustes d'un printemps enchanteur, tel que celui de notre pays. C'est un avril fleuri, une parfaite émaillure de mille produits champêtres que ce tableau.... » Cristino, sans aller à cet excès d'enthousiasme champêtre dans le plus important tableau que conserve de lui le Musée moderne, *Le passage du troupeau*, n'a pas non plus toutes ces grâces un peu trop étudiées et factices, mais l'œuvre plaît par le choix pittoresque du site et la chaude lumière vespertine qui le dore. D'un tout autre caractère est la petite toile : *Cinq artistes à Cintra*, où des paysans regardent travailler le peintre Anunciação : la nature y est arrangée et romantisée avec plus de fantaisie que de sincérité.

Les animaux vont avec le paysage ; Anunciação est le premier animalier de cette époque. Le *Jeune veau* et surtout *Le Bélier et l'agneau* exposés au Musée Moderne sont étudiés avec une précision aiguë, et peints d'une touche si large et si grasse qu'on les dirait de date tout à fait récente.

En revanche, la peinture d'histoire n'a plus le secret d'inspirer les peintres. Metrass nous apparaît bien mollement sentimental dans son *Camoëns dans la grotte de Macau*, qui a fâcheusement poussé au noir, et trop théâtral dans *So Deus*, où est représentée une mère roulée par les flots avec sa fille, quelque scène du déluge universel. José Rodrigues ne montre pas plus de goût ni de talent dans son *Aveugle jouant du violon*; c'est, du reste, un travail de la jeunesse du peintre, et l'on doit dire à sa décharge, comme à celle de Metrass, qu'ils sont sans doute assez mal représentés l'un et l'autre dans ce musée d'organisation encore toute récente, et que, d'autre part, il est difficile de se faire actuellement une idée exacte de leur œuvre dispersée.

En revanche, si le mieux doué assurément de leurs contemporains, Miguel Angelo Lupi (1826-1889), ne réussit pas à nous intéresser à son *D. João de Portugal*, où est représentée une scène du deuxième acte du *Fr. Luiz de Sousa*, drame de Garrett, grande composition obscure par la couleur comme par l'idée, ni à son *Baiser de Judas*; si nous ne goûtons qu'à demi, malgré sa belle tenue, le grand tableau officiel, *Le Marquis de Pombal présidant à la reconstruction de Lisbonne*, que le public admire à la Casa Municipal, ou telle ou telle autre grande composition du même genre, Lupi du moins se révèle à nous, au Musée moderne, comme un grand portraitiste. L'effigie de *Madame de Sousa Martins*, qui tient à juste titre une place d'honneur, est l'œuvre d'un excellent réaliste qui, sans chercher à flatter son modèle, sait en reproduire sans cruauté de franchise les traits usés et fatigués, et en même temps le caractère de calme et intelligente bonté. La dame anglaise de Soares dos Reis, la dame portugaise de Lupi éclairent le Musée d'un double rayon de beauté. On comprend d'ailleurs que Lupi ait pu réaliser ce que d'aucuns ont pu appeler le chef-d'œuvre de la peinture portugaise, si l'on examine par exemple les parfaites têtes d'étude conservées au Musée municipal de Porto.

A côté de ces quatre artistes, qui à des titres divers et inégaux occupèrent les premiers rangs, il serait injuste de ne pas signaler quelques peintres de genre, comme Manuel Maria Bordalho Pineiro (1815-1880) ou Alfredo Keil (1851-1907), d'origine allemande, qui, dans de petites toiles d'un art ingénument aimable, spirituel ou élégant, nous initient aux mœurs populaires ou nous font connaître quelques monuments de leur pays.

A côté de ces morts ou illustres ou notoires se place Antonio Carvalho da Silva Porto (1850-1893), par qui se sont ouvertes de nouvelles voies aux paysagistes portugais. Son œuvre n'a plus trace de romantisme; il peint la nature telle qu'elle est, ou, si l'on préfère, telle qu'il la voit, et veut qu'elle ne doive qu'à elle-même la beauté, le pittoresque ou le charme qu'on lui trouve en ses tableaux. Les grands paysagistes français ont été ses maîtres ou ses guides. Ici, nous représentant dans l'or d'un champ moissonné une charrette à bœufs où deux paysans chargent des gerbes, il nous rappelle Rosa Bonheur; là, nous peignant les bords de l'Oise, car la France l'a toujours attiré, il nous invite à évoquer Daubigny; et là encore, la *Lande de Belas* (Charneca de Belas), délicat effet crépusculaire, nous fait songer à la poésie rustique de Jules Breton. Surtout, dans une série de petites toiles que le Musée de Lisbonne a raison de conserver, il nous donne des impressions plus ingénument personnelles, toujours d'une vivante poésie : c'est d'ordinaire un coin d'eau bleue dans la verdure, avec quelque simple maison, bien placée et d'un ton juste parmi les frondaisons légères.

Les autres peintres contemporains les plus aimés et les plus dignes de l'être sont encore vivants. Nous n'avons pas à leur distribuer la louange ou le blâme ; mais nous pouvons et devons dire que les peintres qui fleurissent en ce premier quart de notre siècle sont en train d'écrire une belle page au livre d'or de l'art portugais. Certes, on voudrait que, comme il arrive heureusement en Espagne, les jeunes artistes se dérobassent avec plus de courage aux influences étrangères, et suivissent plus librement les inspirations du pays et des aïeux, qu'ils en revinssent au naturalisme de juste et profonde observation qui fut la grande force des glorieux maîtres d'autrefois, au lieu de se laisser trop souvent séduire par toutes les dangereuses nouveautés qui conviennent mal à leur tempérament et à leur esprit. Certains ont une grande vertu d'imagination et de rares visions de coloristes : Carlos Reis, Malhoa, Sousa Lopes, Constantino Fernandes, José Costa, José Veloso Salgado, Antonio Carneiro, Sousa Pinto, Freire, et nombre d'autres, forment une élite brillante et hardie, prête à démentir ce jugement un peu trop sommaire de M. Raynaldo dos Santos, que, « dans l'art portugais, il y a toujours un peu de timidité, de naïveté et de retenue, et qu'il lui manque un large sentiment de la composition, tandis qu'il vaut surtout dans les impressions, les pochades ou le portrait réaliste ».

Qu'ils suivent pour cela l'exemple du vaillant vétéran qui, au faîte de la plus juste renommée, s'occupe avec un si noble dévouement à réunir dans le Musée admirablement organisé et présenté par ses soins les meilleures et plus significatives œuvres des jeunes. M. Columbano Bordalo Pinheiro, Columbano, pour lui donner son nom de gloire, né en 1857, a connu mieux que personne la peinture étrangère et particulièrement la peinture française, mais il en a profité et s'en est inspiré en maître, à preuve qu'en France il passa pour un révolutionnaire non moins qu'en son pays. A Paris, en 1882, fut exposé son *Concert d'Amateurs*, que le peintre a trop modestement placé aujourd'hui en mauvaise lumière dans son Musée. Columbano avait vingt-cinq ans quand il osa montrer, dans cette scène qui semblait plutôt ressortir à la peinture de genre et demander des proportions réduites, des personnages de grandeur naturelle, et cela avec une grande audace de naturalisme. Peint à la manière sombre de Ribot, avec qui Columbano avait alors tant d'affinités sans peut-être le connaître, le tableau est à la fois étonnant de verve et d'observation, non sans une pointe d'esprit satirique. Il y avait là plus qu'une promesse, et l'on ne s'étonne pas que le jeune homme passé maître ait sans tarder conquis la première place parmi ses émules. Sa production intarissable s'est répandue par tout le Portugal, mais surtout à Lisbonne où il a fait œuvre de grand décorateur dans les principaux édifices publics ou privés. Le Théâtre National lui doit le plafond de la grande salle ;

il a décoré les Pas-Perdus du Palais du Congrès ; il a travaillé dans plusieurs des importantes salles du Palais de Bélem, aujourd'hui résidence du Président de la République ; au Musée d'artillerie, il a peint entre autres deux plafonds, celui de la *Salle d'Europe* et celui des *Campagnes de la Liberté* : l'École Médico-chirurgicale montre, en sa salle du Conseil, de beaux portraits de professeurs, exécutés par le maître. A l'Hôtel de Ville, on remarque, au milieu de trop nombreuses médiocrités, sa décoration du grand escalier, et de bons portraits dans plusieurs salons. Il a de plus exécuté des plafonds et des dessus de portes au petit palais des comtes de Armoso et au Palais de Beau-Séjour, propriété du baron de Gloria. Partout sa personnalité vigoureuse s'affirme et le distingue, qu'il se livre à sa fantaisie décorative, qu'il célèbre les grands hommes et les hauts faits de sa patrie, ou bien que, luttant à armes qu'on ne trouve pas trop inégales avec Murillo, il s'efforce à baigner dans une lumière divine, émanée de l'Enfant Jésus, l'enchantement mystique d'un pauvre moine vulgaire, saint Antoine de Lisbonne.

Columbano, plus et mieux que tout autre, est bien dans la tradition réaliste et idéaliste à la fois par quoi, grâce à lui, l'on doit souhaiter que revive l'art national portugais.

BIBLIOGRAPHIE

Espagne. — Voir tome VII, seconde partie, p. 771. — OTTO SCHUBERT. *El Barroco en España*, trad. de l'allemand par Manuel Hernández Alcade. Madrid, 1924. — *Arquitectura española*, 1925 et suiv., Madrid. — J. RINCON LASCAN. *Historia de los Monumentos de la villa de Madrid*, Madrid, 1909. — LUIS MARIA CABELLO LAPIEDRA. *La Casa española*. Madrid. 1920. — I. M. M. El Panthcón de hombres ilustres de la Basilica de Atocha, *A. B. C.*, 1er nov. 1925. — *Monografias de Arte*, Director GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA. Édit. Estrella, Madrid. — EL CONDE DE LAS ALMENAS. *Libro de Oro de la Exposición hispano-francesa de Zaragoza*. 1919. — JOSÉ YXART. *Fortuny*, Barcelone, 1891. — A. DE BERUETE Y MORET. *Catálogo de la Exposición de retratos de mujeres españolas por artistas españoles anteriores a 1850*, Madrid, 1918. — P. LAFOND. Un disciple de Goya, Eugenio Lucas. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906, II, p. 57 ; Id., *ibid.*, 1905. II. p. 254. — *Museum*, Barcelone. 1910 et suiv., passim. et particulièrement tome V. p. 85. ÁNGEL VEGUÉ, Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX, et, p. 105, MARGARITA NELKEN, Las Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX.

Portugal. — Voir tome VII, seconde partie, p. 771. — *Guia de Portugal*. I, Generalidades. Lisboa e arredores (seul paru), Biblioteca Nacional de Lisboa. 1924. — JOSÉ AUGUSTO CORREA. *Cidades de Portugal*. Lisbonne, 1907. — *Lusitania, Revista de Estudos Portugueses*, Lisbonne, 1924 et suiv., passim. — ANTONIO DE LÉMOS. *Notas d'arte*. Porto. 1906. — *Boletim de Arte et Arqueologia*, Lisbonne, 1921 et suiv. — P. JOUSSET. *L'Espagne et le Portugal illustrés*, Paris, Larousse. s. d. — PAUL LINO. *A nossa casa*, Lisbonne. 4e éd., s. d. — *Museum*, II, p. 162, R. BALSA DE LA VEGA. Exposicion nacional de Belles Artes. Madrid. 1912.

CHAPITRE XX

L'ART EN SUISSE AU XIXE SIÈCLE ET JUSQU'À NOS JOURS[1]

L'ARCHITECTURE

Jusque vers le milieu du siècle, l'architecture joue un rôle effacé. Ce n'est que dans quelques rares édifices publics que l'on perçoit les traces d'un style voulu. Le classicisme prévaut dans le Musée Rath à Genève (1825), dans le « Neumünster » de Zurich (1839) et dans la Banque de commerce de Bâle (1842). A partir de 1830, le romantisme remet le style gothique en honneur. C'est à l'esprit de la Renaissance que Gottfried Semper emprunte les éléments qu'il emploie dans la construction de l'École polytechnique fédérale (1865) et de l'Hôtel municipal de Winterthur (1869). Cet architecte, originaire d'Allemagne, fit des études à Paris, séjourna en Angleterre et fut nommé en 1855 professeur à l'École polytechnique. Il enseigna l'architecture dans cet institut jusqu'en 1871, et forma une génération de techniciens capables d'interpréter les lois du style antique rajeunies dans les bâtisses de la Renaissance italienne. Semper termina sa carrière à Vienne, où l'empereur le chargea de construire, avec le concours de Hasenauer, les musées des Beaux-Arts de la résidence, ainsi que d'autres monuments.

Un des bâtiments les plus importants qui aient été élevés vers le milieu du siècle, est l'ancien *Palais fédéral* à Berne, édifié de 1851 à 1857 par Frédéric Studer, avec la collaboration d'Edouard Davinet. Ces architectes s'inspirèrent de la Renaissance florentine admirée à travers l'architecture bâtarde de Louis de Bavière. Le charme de cet édifice

1. Par M. Conrad de Mandach.

réside dans l'harmonie des proportions, combinée avec la simplicité des motifs.

Les conditions dans lesquelles s'exerça l'art de bâtir pendant le dernier quart du xixe siècle jusqu'à nos jours furent profondément modifiées par les progrès de l'industrie.

La transformation des ressources matérielles donna à l'activité des architectes une impulsion puissante. Les effets qu'elle produisit sur le style furent déconcertants. Le grand public restait attaché aux traditions



Phot. Werhli.

Fig. 559. — Le Palais fédéral, à Berne.

classiques, et les architectes n'osaient s'émanciper des ordres antiques, lorsqu'ils avaient à construire des édifices de caractère monumental. D'autre part, l'amour du sol natal et le culte des anciennes demeures du pays suscitèrent un courant d'idées qui aboutit à la fondation d'une société dite *Heimatschutz*, ayant pour but de protéger les sites et les beautés du pays. Cette tendance fit naître dans plusieurs milieux le désir de reproduire dans l'architecture moderne des types du passé, désir qui se réalisa surtout dans le domaine de la construction privée. A Berne, par exemple, M. Henri de Fischer a adapté avec beaucoup de goût le style de la maison bernoise du xviiie siècle à une série de villas qu'il a construites dans le nouveau quartier du « Kirchenfeld ». Cet attachement à l'art autochtone a trouvé également une expression dans la physio-

nomie de certaines constructions monumentales que l'on a dotées d'une grande toiture, traditionnelle dans un pays où la neige tombe abondamment en hiver. Cela a été le cas pour le Casino et pour la Banque nationale de Berne. A côté de ces réminiscences du passé, nous voyons surgir, au xxe siècle, quelques édifices dans lesquels l'architecte rompt courageusement avec les souvenirs d'antan pour affirmer l'esprit moderne et pour mettre l'enveloppe de sa construction en accord complet avec le but auquel elle doit servir et avec les matériaux dont elle est composée. C'est le cas du « *Kunsthaus* » et de l'*Université de Zurich*, constructions



Photo Glob, Zurich.

FIG. 540. — K. Moser : L'Université de Zurich.

dues toutes deux à M. Karl Moser. Nous ne disposons pas de l'espace nécessaire pour traiter en détail des nombreux édifices élevés en Suisse durant les cinquante dernières années. Nous nous bornerons donc à en énumérer quelques-uns parmi les constructions les plus importantes. Presque toutes les villes ont vu s'élever des Hôtels des postes et des gares de chemin de fer d'un style monumental. En donnant à ces constructions publiques une figure représentative, la démocratie helvétique a voulu rendre hommage à la souveraineté du peuple. Les Hôtels des postes de Saint-Gall (1915), de Genève (1892), de Neuchâtel (1896), de Berne (1905), de Lausanne (1901); les gares modernes de Lucerne, de Lausanne et de Bâle révèlent les intentions que l'architecture suisse a réalisées dans ce genre d'édifice. Les Musées des Beaux-Arts de Berne

(1879), de Neuchâtel (1884), de Soleure (1902), de Genève (1910), le « Kunsthaus » de Zurich (1910) et le Musée de Winterthur (1916) marquent les étapes de l'évolution qui a transformé le mode de présentation des œuvres d'art. La Bibliothèque universitaire de Bâle (1896), la Bibliothèque nationale suisse à Berne (1899), celle de Fribourg (1910), la Bibliothèque centrale de Zurich (1917) offrent des solutions intéressantes de problèmes qui se posent dans les centres cultivés. Un soin particulier a été donné aux innombrables écoles qui se sont élevées durant ces derniers temps en Suisse. On a cherché à combiner, dans ces demeures où défile toute la jeunesse du pays, les progrès de l'hygiène (lumière, aération, chauffage) avec l'agrément des lignes, et l'on a essayé, ces dernières années, de décorer ces édifices d'ouvrages de peinture et de sculpture. L'idée qui domine, dans l'aménagement de ces maisons, est que la jeunesse doit faire ses études dans un cadre sain et trouver dans un entourage agréable à l'œil un encouragement propice aux études ardues.

L'accroissement de la population a fait naître plusieurs églises, dont les styles se rattachent généralement à des modèles anciens, tout en s'adaptant aux exigences modernes. Il semble que, dans ce domaine encore, M. K. Moser ait eu la main heureuse. Ses églises de Zug, de Saint-Paul à Bâle, de Saint-Paul à Berne et de Fluntern à Zurich sont d'une originalité prenante. Elles respirent la vie dans les lignes et se prêtent aux impressions religieuses.

Des théâtres ont été construits à Genève, à Bâle, à Zurich et à Berne. Le théâtre de Berne, édifié par M. R. de Wurstemberger en 1903, sans être de dimensions aussi importantes que les autres, se distingue par ses proportions heureuses. La « Tonhalle » de Zurich, dont le projet primitif était évidemment inspiré par le Trocadéro, a été terminée en 1895. C'est la plus grande salle de concert qu'il y ait en Suisse, où la musique est cultivée avec passion. Le Casino de Bâle, le Victoria Hall de Genève, le Casino de Berne servent au même but.

Dans toutes les villes suisses on a vu s'élever des maisons de banque d'un style plus ou moins monumental. La Banque nationale de Zurich, érigée par les frères Pfister (1922), semble avoir fourni à ce genre de construction une formule satisfaisante, c'est-à-dire une apparence extérieure sévère sans être morne et un aménagement intérieur adapté exactement aux besoins de l'entreprise.

Le Tribunal fédéral de Lausanne, devenu trop étroit, sera bientôt remplacé par un édifice nouveau. Quant à l'ancien Palais fédéral de Berne, il est devenu l'aile occidentale d'une grande masse constructive dominée par un dôme central qui abrite les salles du Parlement. Cet édifice, dont l'intérêt réside surtout dans l'effet pittoresque du grand

vestibule d'entrée contenant un escalier monumental, a été achevé par le Professeur Auer en 1902. Il n'est pas entièrement indépendant du Palais de Justice de Bruxelles. Mais il a sur lui l'avantage de s'élever sur les berges d'une rivière et d'offrir de ses fenêtres une vue incomparable sur la chaîne des Alpes.

LA SCULPTURE

La statuaire joue en Suisse un rôle effacé jusque vers le dernier quart du xixe siècle. Durant cette période stagnante, les sculpteurs de la Suisse française gravitent autour de Paris, ceux de la Suisse allemande font généralement leurs premières études en Allemagne et séjournent ensuite quelque temps à Rome, où les auréoles de Canova et de Thorwaldsen les attirent. Le lion de Thorwaldsen à Lucerne est d'ailleurs une des œuvres capitales de cette époque. Les Tessinois respirent l'atmosphère italienne.

Nous ne pouvons donc parler d'une école suisse de la statuaire avant la fin du siècle.

Au seuil de l'ère que nous avons à traiter dans ce chapitre, nous rencontrons James Pradier (né à Genève en 1792, mort à Paris en 1852), qui fait sa carrière en France et représente le style classique de l'Empire, assoupli par un sentiment inné de la grâce. Son élève, Jean-Étienne Chaponnière (né à Genève en 1801, mort à Mornex près Genève en 1835), fut chargé d'exécuter la *Prise d'Alexandrie par Kléber*, bas-relief qui décore l'Arc de triomphe de l'Étoile. Adèle d'Affry, duchesse de Castiglione-Colonna, connue sous le pseudonyme de « Marcello » (née à Fribourg en 1836, morte à Castellamare en 1879), dont la plupart des œuvres sont réunies dans sa ville natale, a donné à la France la *Pythie* (1866) placée au pied du grand escalier de l'Opéra de Paris.

En Suisse allemande, Joseph Volmar (né à Berne en 1796, mort dans cette même ville en 1865), élève de Géricault et d'Horace Vernet, animalier distingué, donna en 1849 à la capitale bernoise le monument équestre du vainqueur de Laupen, Rodolphe d'Erlach. Un des sculpteurs qui exerça alors en Suisse une influence incontestable fut Max Imhof (né à Burglen, dans le canton d'Uri, en 1795, mort à Rome en 1869). Son art se ressent du classicisme de Thorwaldsen, ainsi que le révèle l'*Ève* du Musée de Berne, une de ses meilleures œuvres. Robert Dorer, de Baden (1830-1895), se distingua par le monument érigé à Genève en l'honneur de la réunion de ce canton à la Suisse (1869). C'est au souvenir de la bataille de Saint-Jacques que Ferdinand Schlöth, de Bâle (1818-1891), consacra son principal monument à Bâle. Un statuaire distingué fut

Victor de Meyenburg, de Schaffhouse (1854-1895), qui passa la plus grande partie de sa vie à Dresde.

La Suisse italienne a donné en Vincenzo Vela (1820-1891) un sculpteur très remarquable, auteur de la célèbre statue de *Spartacus* et du *Napoléon mourant* (Palais de Versailles).

L'ère moderne, qui ouvre aux sculpteurs un champ d'activité plus fécond, commence avec Richard Kissling (né à Wolfwil, dans le canton de Soleure, en 1848, mort à Zurich en 1919). Kissling fut chargé d'exécuter le monument de Guillaume Tell à Altdorf (1895). Il fut également occupé à la décoration du Palais du Parlement à Berne. Charles-Alfred Lanz (1847-1907) suivit les cours de J.-P. Cavelier à l'École des Beaux-Arts et se distingua plus tard par le monument équestre du Général Dufour, érigé à Genève en 1884. Ce fut dans l'ambiance de Frank Buchser que travailla Max Leu (1862-1899), auquel Berne doit la statue d'Adrien de Bubenberg, le héros de Morat. Hugo Siegwart (né à Lucerne en 1865) s'est signalé par le monument de Morgarten et par une statue d'Albert de Haller à Berne. Les deux artistes mentionnés en dernier lieu ont respiré, dans leur jeunesse, l'atmosphère de Paris. C'est dans ce centre stimulant que Rodo de Niederhäusern (1863-1913) se développa. Avec lui, la sculpture suisse s'épanouit dans le rayonnement de l'art moderne. Rodo marque dans la statuaire l'étape que Hodler fait franchir à la peinture suisse. Son modelé est souple, ses évocations sont vivantes et pleines de caractère. Il collabora avec Rodin pendant huit ans. Il exposa au Salon de la Rose-Croix l'*Avalanche* et le *Torrent*. Parmi ses ouvrages les plus marquants, un buste de *Hodler*, le buste de *Verlaine*, *Jérémie* respirent le souffle d'un génie créateur. C'est également dans l'ambiance de Hodler que se développa James Vibert (né à Carouge en 1872), qui trouve des formes expressives dans la simplification raisonnée des problèmes. Le *Serment du Rütli*, dans le grand vestibule du Palais du Parlement à Berne, est une de ses œuvres les plus caractéristiques. A



Phot. du Musée.

Fig. 541. — Rodo de Niederhäusern : Jérémie.

(Musee de Genève.)

Paris, sous l'égide de Dampt, dans une étroite collaboration avec Jean Dunand, Schmied et Vallette, Charles-Albert Angst (né à Genève en 1875) est parvenu à la maîtrise. Il vit aujourd'hui à Genève. Ses ouvrages sont d'un beau naturel ; ils respirent la force et la vie qu'a su leur donner une âme sensible aux grandes harmonies de l'existence, admirative des ressources inépuisables de la matière. Ses *Maternités*, son buste de *Hodler*, le plus ressemblant de ceux qui ont été faits du grand peintre, sa statue de la *Justice* au Palais de Justice fédéral à Lausanne, témoignent de la haute distinction de cet art. Carl Burckhardt, mort trop jeune, nous a laissé des œuvres d'un style original, d'une facture lisse et d'un sentiment profond. Son *Amazone*, placée à l'entrée du pont principal de Bâle, est une œuvre pleine d'allure. Ed. Zimmermann possède l'élégance de la ligne qu'il met en harmonie avec les exigences d'un naturalisme sincère. Une des personnalités les plus remarquables qui nous apparaissent dans ce domaine est Hermann Haller, dont les évocations respirent la vie en ce qu'elle a de plus intense et de plus fugitif. Une de ses œuvres les plus charmantes est la statue en bronze d'une jeune *Nymphe*, au Musée de Berne. Hermann Hubacher réunit une grande souplesse de métier au sentiment de la monumentalité. Ses statues sont attachantes par la clarté de leur composition et par le naturel de leurs attitudes. Sa *Baigneuse*, propriété de la Confédération, est un morceau d'une belle tenue. Parmi les sculpteurs plus jeunes, nous distinguons plusieurs talents. Paul Kunz, Max Fueter, Luc Jaggi, Maurice Sarki, Éléonore de Mulinen, Charles Geiser, Ernest Kissling se signalent par des ouvrages remarquables.



Phot. comm. par M. Angst.
FIG. 542. — Ch. Angst : Maternité.

LA PEINTURE

Pendant la première moitié du siècle, la peinture suisse reste timide. Son caractère et sa vitalité dépendent des centres locaux qui l'alimentent. La lignée des petits maîtres du XVIIIe siècle se prolonge dans le XIXe. Les König, les Lory, les Hess, les Franz Hegi, les Bier-

mann répandent leurs aquarelles, leurs gravures coloriées, leurs tableautins sur le marché favorisé par de nombreux touristes qui demandent à garder le souvenir des sites parcourus.

La Suisse française au xixe siècle. — A côté de la production courante, quelques cités entretiennent un foyer d'art vivant. C'est le cas de Genève, dont le cadre social favorise les arts.

Trois peintres charmants, à peu près contemporains, illustrent ce milieu genevois, spirituel, observateur, solidement instruit, au goût inné, qui maintient un contact étroit avec les ateliers parisiens. Wolfgang-Adam Töpffer (1766-1847), paysagiste, peintre de mœurs et caricaturiste, domine cette école genevoise de son souffle idéaliste. Son *Rétablissement du culte*, ses *Charbonniers* et d'autres peintures de genre transplantent à Genève le style de De Marne et de Boilly. Son fils Rodolphe fut un écrivain captivant, un caricaturiste plein d'esprit. Firmin Massot (1766-1849) a été le portraitiste à la mode. Il fut reçu à Coppet et peignit les portraits de Mme de Staël et de Mme Récamier. Son chef-d'œuvre est le portrait de son ami Agasse en costume de cheval. Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) a été surtout animalier. Il vécut à Londres à partir de 1800. Plusieurs tableaux, où le paysage est peint par Töpffer, où les figures sont dues à Massot et les animaux à Agasse, attestent l'amitié qui liait ces trois artistes.

C'est à Genève et à Neuchâtel que naquit l'école des paysagistes modernes. François Diday (1802-1877) fut le père de cette lignée. Il avait une vision de la nature juste, une grande facilité de main. Mais l'émotion lui faisait défaut. Ses tableaux sont construits comme des décors de théâtre, et leurs sujets se répètent trop souvent. Son élève, Alexandre Calame (1810-1864), ne tarda pas à le surpasser par une conception plus sérieuse de l'art. Il s'attacha à un dessin correct. Il comprit l'âme intime de l'alpe et sut en rendre la sublimité. Calame eut un succès considérable, non seulement en Suisse, mais aussi à l'étranger. Il exposa plusieurs fois au Salon, comme d'ailleurs Diday, et y obtint des récompenses. Vers la fin de sa carrière, il vit néanmoins son étoile pâlir, à mesure que s'affirmait à Genève la jeune école de Barbizon, représentée par Menn. Les belles qualités de son art s'affirmèrent moins dans ses grands tableaux, traités d'une manière conventionnelle, que dans ses études et ses lithographies pleines de fraîcheur. L'*Orage de la Handeck* et le *Mont-Rose* sont parmi ses toiles célèbres. L'importance que Maximilien de Meuron (1785-1868), de Neuchâtel, eut dans l'histoire de la peinture helvétique ne pourra jamais être assez soulignée. Son esprit ouvert, son sentiment idéaliste, son désintéressement firent de son activité une source féconde qui contribua essentiellement à élever le niveau de l'art

suisse. Son *Grand Eiger* (1825), salué avec enthousiasme par l'écrivain Töpffer, marqua une étape décisive dans l'évolution artistique de son pays. De Meuron mit Léopold Robert (1794-1835), né aux Éplatures près de La Chaux-de-Fonds, sur la bonne voie en le recommandant à un mécène qui lui procura les moyens de séjourner en Italie. Élève de Louis David, Léopold Robert prolonge le classicisme bien avant dans le XIXe siècle. Ses toiles principales symbolisent en même temps les quatre saisons et quatre des régions principales d'Italie : le *Retour de la fête de la Madone de l'arc* représente le printemps près de Naples; la *Moisson dans les marais Pontins*, l'été près de Rome; la *Vendange*, l'automne près de Florence; le *Départ des pêcheurs de l'Adriatique*, l'hiver à Venise. Les trois premières sont au Louvre, la quatrième au Musée de Neuchâtel. Léopold Robert a été presque l'idole de sa génération. Victor Hugo et Lamartine l'ont chanté. Plus tard, sa peinture est tombée en discrédit. On lui a reproché la dureté métallique de ses surfaces, le manque d'atmosphère dans ses tableaux; on lui en a voulu, en un mot, de s'être attardé au culte des principes davidiens. Néanmoins, ses études à l'huile, qui ont figuré à l'Exposition de l'art suisse à Paris, révèlent chez lui des qualités de coloriste et d'habile compositeur. Marc-Charles-Gabriel Gleyre, de Chevilly (1806-1874), fit ses études à Lyon, puis à Paris chez Hersent. Il voyagea en Orient et exposa au Salon de 1843 le *Soir* (baptisé par la foule *Les Illusions perdues*), qui fut acquis par le Louvre. Sa réputation fut dès lors établie, et, la même année, il reprit de Paul Delaroche l'atelier qu'il devait diriger jusqu'en 1870. Il forma de nombreux élèves. Il peignit plus tard deux grandes toiles à sujets d'histoire, *L'Exécution du Major Davel*, *Les*



Phot du Musée.

FIG. 543. — Maximilien de Meuron : Le Grand Eiger. (Musée de Neuchâtel.)

Helvètes faisant passer les Romains sous le joug (toutes deux au Musée de Lausanne), et *Hercule aux pieds d'Omphale* (Musée de Neuchâtel). Ces œuvres se rattachent aux modèles classiques; elles sont d'une exécution correcte, mais d'un sentiment froid. Dans ses toiles de petites dimensions, figurant des personnages isolés, Gleyre parvient parfois à mettre une grâce délicate, ainsi, par exemple, dans sa *Charmeuse* du Musée de Bâle. L'importance qui revient à Gleyre dans l'histoire de la peinture suisse est soulignée par ses mérites de pédagogue.

Genève fournit à la peinture suisse, pendant l'époque que nous traitons, deux peintres de talent, Léonard Lugardon (1801-1884), ami d'Ingres, peintre d'histoire, de sujets religieux, portraitiste, et Joseph Hornung (1792-1870), qui devint plus particulièrement le peintre du protestantisme genevois.

Si nous revenons à Neuchâtel, nous y trouvons la famille des Girardet, du Locle, qui se signale à Paris et en Suisse par des ouvrages gravés et par une peinture de goût délicat. L'ancêtre des peintres Girardet est Samuel, libraire. Celui-ci eut trois fils, Abraham (1764-1823), Abraham-Louis (1772-1820) et Charles-Samuel (1780-1863), tous les trois excellents graveurs. Charles-Samuel eut deux fils, Carl (1813-1871) et Édouard (1819-1880). Ceux-ci se distinguèrent par leur peinture de genre et d'histoire à la cour de Louis-Philippe et trouvèrent, après la chute du roi, un asile dans le village de Brienz, où, avec plusieurs collègues, ils se consacrèrent à la peinture alpestre. Deux autres Neuchâtelois, portant le nom de Berthoud, mais non apparentés, Auguste-Henri (1829-1887) et Rodolphe-Léon (1822-1892), se vouèrent au paysage, surtout à la peinture des lacs et de la haute montagne. Avec Albert de Meuron (1823-1897), les Vaudois F.-L. David Bocion (1828-1890) et L. Auguste Veillon (1834-1890) continuent la tradition de Calame, tout en puisant dans les grands centres des enseignements précieux. A Genève, Gustave Castan (1823-1892), talent brillant et facile, cultiva le paysage avec goût, tandis qu'Alfred van Muyden (1818-1898), élève de Kaulbach, se distingua par ses portraits et ses tableaux de genre.

Benjamin Vautier, de Morges (1829-1898), fit sa carrière à Düsseldorf et s'y affirma comme peintre de genre, à côté de Knaus et de Defregger. Sa connaissance du cœur humain et la finesse de son humour donnent une note particulière à ses tableaux.

La peinture suivait en Suisse romande une voie honorable. Mais il lui manquait un artiste qui la sortît de l'ornière. Cette personnalité lui fut donnée en Barthélemy Menn (né à Genève en 1815, mort dans cette ville en 1893). Menn fréquenta l'atelier d'Ingres en 1833. Il suivit le maître en Italie en 1835, lorsque celui-ci fut nommé directeur de l'École de Rome. Déjà, en ces années, Menn chercha à donner une image à la fois

belle et juste de la nature. Il ne se contenta pas d'une vision superficielle. Il saisit le caractère des choses. Plus tard, il se développa à Paris en étroite communion avec Baron, Français, Daubigny, Th. Rousseau, Corot, Delacroix. Après avoir eu des succès en France, il dut rentrer à Genève, où l'opinion, moins bien préparée, ne lui rendit pas justice. Il renonça à exposer et concentra son activité sur ses élèves, qui lui témoignèrent une grande admiration et une profonde reconnaissance. Menn consacrait ses étés à des voyages en Suisse et en France. Il représentait la haute montagne et des sites de la plaine. Dans ses paysages, il



Phot. du Musée

FIG. 544. — Barthélemy Menn : Un Étang.
(Musée de Genève.)

traduisait un sentiment auquel la peinture suisse ne nous avait pas habitués. L'ordonnance des masses donne à l'œuvre un accent d'unité et d'harmonie. L'atmosphère, le ciel, l'eau, le terrain, les arbres, les moindres éléments du tableau prennent du caractère. Un ouvrage de Calame paraît froid à côté d'une peinture de Menn, qui vibre dans tous ses détails et produit l'effet d'un organisme vivant. Comme portraitiste, Menn sait également rendre le caractère de son modèle, tout en faisant œuvre de goût.

Menn eut de nombreux disciples. Jules-Jacques Jacot-Guillarmod, du Locle (1828-1889), et le Bernois Frédéric Simon (1828-1862) lui firent honneur comme animaliers. Auguste Baud-Bovy (1848-1899) fournit une belle carrière de paysagiste. Après avoir été pendant dix ans professeur aux écoles municipales d'art à Genève, il séjourna en Espagne, ensuite à

Paris, où il se lia avec Puvis de Chavannes, Roll, Rodin, puis vint se fixer, en 1888, à Aeschi dans le Canton de Berne. C'est dans ces solitudes alpestres qu'il appliqua son savoir et son goût à la peinture de la haute montagne. Fidèle aux enseignements de Menn, il s'efforça de rendre l'âme même de ces sites augustes. Ses toiles ne s'imposent pas par l'accent héroïque que Hodler a su donner à ces sommets, mais elles plaisent par un mélange rare de vérité et de poésie. Le tableau *Sérénité*, du Musée du Luxembourg, *Solitude*, le *Fumeur*, du Musée de Zurich, représentent le style de ce peintre distingué.



Phot du Musée.
FIG. 545. — Auguste Baud-Bovy : La Montagne. (Musée de Genève.)

Eugène Burnand, de Moudon (1850-1921), a également passé par l'atelier de Menn, puis terminé ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il s'est distingué comme peintre de genre, paysagiste et animalier. Esprit profondément religieux, il a, en outre, transcrit avec émotion des sujets de l'Évangile, notamment les *Paraboles*. Il a illustré *Mireille* de Mistral. Parmi ses toiles les plus importantes, il faut citer *La Pompe du village* (Musée de Neuchâtel), *Le Taureau dans les Alpes* (Musée de Lausanne), *Changement de pâturage* (Musée de Berne), *Le Labour* (Musée de Lausanne), *Les Disciples* (Musée du Luxembourg). Burnand a été un esprit de grande envergure, un talent très productif, un dessinateur remarquable.

Charles Giron, de Genève (1850-1914), élève de l'École des Beaux-Arts de Paris, a acquis une virtuosité qui place souvent ses ouvrages dans le voisinage de Bastien-Lepage. Il s'est consacré surtout à la figure et au portrait. Sa *Fête des Lutteurs* du Musée de Berne est importante par ses dimensions et par l'exécution prestigieuse des personnages.

Léon Gaud (1844-1908), élève de Menn, et les membres de la famille de Beaumont (Auguste, Pauline et Gustave) représentent l'esprit de l'École genevoise en ce qu'il a de délicat. La vieille culture genevoise

revit dans cette peinture modeste, respectueusement attentive aux moindres manifestations de la nature.

A Neuchâtel, un neveu de Léopold Robert, Paul Robert (1851-1923), a laissé une trace profonde de son activité. Élève de l'Académie de Munich, puis de l'École des Beaux-Arts de Paris, il s'est distingué par l'esprit religieux de son art. Une œuvre de jeunesse, *Les Zéphyrs d'un beau soir*, au Musée de Neuchâtel, marque l'apogée de son talent. Le beau dessin, les teintes savoureuses, la composition à la fois équilibrée et pleine de mouvement de cette toile donnaient alors des promesses que



Phot. Braun et Cie.

Fig. 546. — Eugène Burnand : Saint François d'Assise et les moutons.

Robert n'a pas tenues. La décoration du Musée de Neuchâtel, où l'artiste a illustré en trois panneaux le triomphe du Christ sur les esprits du mal, est une démonstration vivante de foi plutôt qu'une œuvre d'art monumentale. Trop de détails anecdotiques troublent l'effet de la pensée directrice. Les panneaux de Paul Robert au Tribunal fédéral, à Lausanne, attestent une intention décorative plus nette, sans satisfaire entièrement aux exigences d'un problème de grande envergure. Le mérite de Robert a été surtout de faire revivre dans la représentation d'humbles animaux, chenilles et papillons, les splendeurs de la Création, qu'il admirait en serviteur de Dieu.

La mort a récemment enlevé deux peintres distingués, qui ont fait leur carrière à Paris, Carlos Schwab et Félix Vallotton.

La Suisse allemande au xixe siècle. — Ludwig Vogel, de Zurich (1788-1879), l'interprète des temps héroïques, s'est formé à Vienne, d'où

il partit pour Rome, avec Overbeck et les autres « Nazaréens ». Tandis que ses amis se tournaient vers la peinture religieuse, son sens positif l'attira vers l'histoire. Il fut confirmé dans sa voie par Cornélius, dont il admirait les illustrations de Faust. Rentré chez lui, il s'approfondit surtout à la représentation de scènes légendaires et historiques empruntées aux origines de la Confédération suisse. Son dessin n'est pas impeccable. Sa façon de peindre pèche par des exagérations, et souvent il se laisse aller à des accents mélodramatiques. Mais il dispose d'une imagination fougueuse, d'un instinct sûr dans le groupement de ses figures.

La caricature a eu en Suisse allemande un représentant plein d'esprit, Martin Disteli, d'Olten (1802-1844), dont la verve s'est exercée surtout dans le *Calendrier Disteli*. Disteli occupait à Soleure une chaire de professeur de dessin. Il prit une part active au mouvement radical qui renversa, en 1830, l'ancien ordre de choses. Il mit son crayon au service de son parti, qui en retira de grands bénéfices. En outre, il illustra, comme Vogel, des sujets d'histoire et des légendes populaires.

Dans la Suisse centrale, Melchior Deschwanden, à Stans (1811-1881), remplit les églises catholiques de ses tableaux édulcorés, lointainement inspirés du style d'Overbeck, mais bien inférieurs à la peinture éthérée du maître allemand. Jacques Schwegler (1793-1866) et Joseph Zelger, de Stans (1812-1885), représentent à Lucerne la manière de Calame. Plus tard, Robert Zünd (1827-1909) élargit l'horizon de l'École lucernoise, en prenant un contact plus étroit avec les maîtres de Barbizon, surtout avec Troyon, pour lequel il avait une préférence marquée.

Le Valais s'inscrit dans les annales de l'histoire artistique de la Suisse grâce à Raphaël Ritz, de Brig (1829-1894), qui, formé à Düsseldorf, fit œuvre honorable de peintre de genre et de paysagiste.

A Berne, nous rencontrons un excellent portraitiste, Jean-Frédéric Dietler (1804-1874), élève à Paris du baron Gros. Les œuvres de Dietler se distinguent par leur belle tenue, par un coloris chaud et nuancé, et par un dessin minutieusement correct. Le Jura bernois a fourni à la capitale le paysagiste Henri Juillerat (1777-1860), qui a passé une grande partie de sa vie en Italie et prolongé tard dans le XIX[e] siècle la manière des petits maîtres aquarellistes cités au début de ce chapitre. Quant à Auguste de Bonstetten (1796-1879), il représente à Berne le style de Diday et de Calame, tout en donnant à ses paysages une empreinte classique qu'il tient de ses séjours prolongés en Italie. Un des artistes les plus populaires de Suisse, qui s'est occupé avec une sensibilité touchante des mœurs paysannes de sa région, est Albert Anker, d'Anet (1831-1910). Anker fit ses études à Paris, dans l'atelier de Gleyre, et resta en contact permanent avec la métropole des arts jus-

qu'en 1890. Il exposa régulièrement au Salon et remporta, jeune encore, des marques éclatantes de distinction. Sa peinture nous présente la vie des campagnards en marge du labeur quotidien et des travaux pénibles; l'enfance naïve et souriante, la vieillesse contemplative lui fournissent souvent des sujets d'interprétation charmante. Il a une palette variée, dont les nuances ne sont toutefois pas toujours harmonieuses.

Dans notre étude consacrée à la Suisse française, nous avons tracé une limite entre la production routinière engagée dans l'ombre de Calame et de Diday et le renouveau qui se fit sentir dans le domaine de la peinture grâce à l'intervention de Menn. En Suisse allemande, Frank Buchser, de Soleure (1828-1890), provoque un mouvement analogue. Autodidacte et nomade, Buchser parcourut plusieurs pays d'Europe. Il séjourna aux États-Unis d'Amérique, où il fit une campagne de portraits. Sous des dehors frustes, il cachait une intelligence vive, un talent hors ligne et un œil de peintre extraordinairement sensible. Il tira donc parti de la contemplation des chefs-d'œuvre que lui offrirent les grands musées d'Europe. Ses séjours en Espagne et au Maroc contribuèrent à approfondir en lui le sens de la lumière. Il y fit des tableaux impressionnistes, longtemps avant que les « impressionnistes » devinssent célèbres. Dans ses portraits, il sut faire ressortir le caractère du modèle; dans ses paysages, il parvint à mettre en valeur la couleur locale. Ses tableaux sont bien composés et dominés par une volonté souveraine. La qualité lisse et ondoyante des surfaces révèle un sens délicat de la forme. Parfois un accent un peu criard dans l'accord des teintes trahit l'artiste qui ne s'est pas entièrement émancipé de l'influence locale.



Phot. du Musée.

Fig. 547. — Frank Buchser : Le Général Sherman, Commandant supérieur aux armées du Nord pendant la guerre de Sécession. (Musée de Berne.)

Rodolphe Koller, de Zurich (1828-1905), occupe une place impor-

tante dans l'art suisse comme animalier et comme paysagiste. Il fit ses premières études chez le peintre zurichois J. Jacques Ulrich, qui avait séjourné à Paris et s'y était assimilé l'enseignement de R. Brascassat. Puis il partit pour Düsseldorf, où il rencontra Böcklin. Ces deux artistes se rendirent en 1847 à Bruxelles, puis à Anvers. Ils se retrouvèrent ensuite à Paris, d'où la révolution de juillet les chassa. Koller revint à Zurich et y déploya une activité féconde. Il y loua un parc et le peupla de nombreux animaux qu'il reproduisait sur le vif. Il cherchait à rendre leur caractère tout en s'efforçant de les grouper en des tableaux bien équilibrés, aux lignes harmonieuses. Il fut considéré de son temps comme l'animalier suisse le plus habile et le plus fidèle.



Phot. du Musée.

Fig. 548. — R. Koller : Animaux à l'abreuvoir. (Musée de Lausanne.)

Un contemporain de Koller, Ernest Stückelberg, de Bâle (1831-1903), s'est distingué comme portraitiste, et peintre d'histoire et de sujets de fantaisie. Il est né dans un milieu cultivé, et apparenté à l'historien d'art Jacques Burckhardt. Il fit ses études à Berne, chez Dietler, puis à Anvers. Il apprit à connaître les centres de Paris et de Munich. Sa terre d'élection fut l'Italie. Son œuvre la plus marquante est la décoration de la chapelle de Guillaume Tell, qu'il exécuta dans les années 1880-1882.

Auguste Weckesser, de Winterthur (1821-1899), cultiva le genre et l'histoire. Il passa une grande partie de sa vie à Rome, où il mourut. Emil Rittmeyer, de Saint-Gall (1820-1904), fut également un peintre de genre apprécié.

Il est temps d'aborder l'étude d'un grand peintre, qui met dans l'ombre la plupart de ses collègues, et dont le nom brille aujourd'hui encore au firmament de l'art universel. Arnold Böcklin, de Bâle (1827-1901), fit ses premières études à Düsseldorf auprès de Schirmer. Il se rendit ensuite en Belgique avec Rodolphe Koller et revint en Suisse en 1847. Il parcourut les Grisons, séjourna sur les bords du Lac Léman et fréquenta pendant quelques mois l'atelier de Calame. Ses études de ce temps témoignent déjà du sentiment poétique qu'il mettait à l'interpré-

tation de la nature. Après un court séjour à Paris, il se rendit à Rome en 1850 et y travailla sous l'influence de François Dreber (1822-1875), un élève de Ludwig Richter, grand admirateur du paysage romain. Böcklin commença par exécuter des paysages; plus tard, il anima ses tableaux de figures mythologiques (chasse de Diane, Nymphes, Centaures). Il épousa à Rome Angela Pascucci. En 1858, il revint à Bâle, et alla se fixer à Munich, où son tableau *Pan dans la forêt* fit sensation et lui procura une chaire de professeur à l'Académie d'Iéna. Son caractère indépendant supporta mal le joug de l'enseignement. Il quitta Weimar



Phot du Musée.

Fig. 549. — E. Stückelberg : Marionnettes.
(Musee de Bâle.)

en 1862 pour se rendre à Rome où il séjourna quatre années. Les problèmes techniques attirèrent alors son attention. Il jeta son dévolu sur les fresques antiques de Naples et de Pompéi et chercha à s'assimiler le secret de leur essence physique. Parmi les œuvres marquantes qu'il exécuta pendant ce séjour, la *Villa au bord de la mer*, dont il existe plusieurs variantes, révèle par une forme attachante les impressions romantiques que la contemplation du paysage italien lui suggérait. L'année 1866 le revit dans sa ville natale, où il vint fixer définitivement ses pénates. Il y fut chargé d'ouvrages importants. Il décora la villa Sarasin de fresques à sujets bibliques. Le Musée lui commanda également des peintures murales. Il ne trouva néanmoins pas, à Bâle, une atmosphère de sympathie propice à l'expansion de ses facultés créatrices. Sa mauvaise humeur s'exhala dans les mascarons qu'il modela pour la Kunsthalle et

dont il profita pour faire des caricatures mordantes de ses adversaires. Il quitta Bâle en 1871, fit un séjour prolongé à Munich et se fixa en 1874 à Florence, où il allait passer onze ans de labeur fécond. Son style s'était déjà transformé à Bâle, en prenant une allure large et en se réduisant à une gamme plus sombre. Le séjour de Florence accentua cette évolution. Ce fut alors qu'il peignit la célèbre *Ile des morts*. En 1885, Böcklin revint en Suisse pour l'éducation de ses enfants et élut domicile à Zurich. Dans ce milieu stimulant, où dominait la figure attrayante de Gottfried Keller, il créa les *Naïades* et le *Vita somnium breve* de Bâle, la *Sirène* de Berne, la *Gartenlaube* et *Vénus genetrix* de Zurich, et d'autres tableaux importants. En 1892, l'artiste fut victime d'une attaque qui l'obligea à aller prendre du repos en Italie. Il loua une villa à Fiesole et y passa le reste de ses jours, entouré d'une auréole de gloire. Son œuvre est considérable, d'une originalité puissante, soulevée par les impulsions d'une âme de feu. Le sujet est pour lui la raison d'être du tableau. Mais il évite de tomber dans le genre exclusivement illustratif et littéraire, grâce à son génie de peintre. Ses teintes, quoique parfois crues et souvent d'un accord un peu criard, ont des surfaces chatoyantes. Son dessin est solidement établi. En lui le peintre et le poète collaborent en une intime union.



Phot. Bruckman.

FIG. 550. — Arnold Böcklin : Portrait de l'artiste.
(Musée de Berlin.)

Nous ne pouvons que mentionner ici quelques peintres paysagistes sortis de l'École de Munich : Arnold Steffan (1848-1882), Otto Frölicher, de Soleure (1840-1890), et Adolphe Stäbli, de Winterthur (1842-1901). Ce dernier surtout s'est distingué par des œuvres remarquables, traitées dans un style large et pénétrées d'un grand souffle de poésie. Hans Sandrenter, de Bâle (1850-1901), subit l'influence de Böcklin, sans atteindre à la puissance du maître, mais en réalisant tout de même des œuvres d'une forte tenue et d'un accent poétique.

Un artiste d'une belle envergure, Carl Stauffer, de Berne (1857-1891), après des études faites à Munich, acquit à Berlin une grande

réputation de portraitiste, fit des eaux-fortes remarquables et se tourna vers la sculpture qu'il pratiqua avec succès à Rome. Un drame vint mettre fin à sa vie pleine de promesses. Dans ses eaux-fortes, parallèlement à Gaillard en France et à Herkomer en Angleterre, il remplaça les tailles régulièrement juxtaposées, qui étaient alors de tradition en Allemagne, par des traits fantaisistes tracés sans aucun système, ayant pour but unique de donner à la gravure un caractère vivant.

La figure d'artiste qui domine l'art suisse du XIXe siècle de toute sa haute stature est celle de Ferdinand Hodler. Né à Berne en 1853, Hodler eut une enfance ingrate. Orphelin, très jeune, de père et de mère, dénué de toutes ressources, il se fraya un chemin à travers les broussailles d'une existence qui ne lui promettait que peu d'agréments. Il était enfant du peuple. Son instruction fut rudimentaire. Tout jeune, il dut gagner son pain. Apprenti à Thoune, chez un peintre paysagiste, Sommer, qui vendait des vues aux étrangers de passage, il secoua bientôt le joug de son patron pour travailler chez un oncle, menuisier agriculteur, qui le recueillit à Langenthal. De là, il partit pour Genève, où l'attirait le prestige d'une ville fréquentée par des étrangers et réputée cité d'art. Il y rencontra, par hasard, Barthélemy Menn, qui l'invita à suivre ses cours. L'influence que Menn exerça sur lui fut salutaire. Hodler, qui unissait à de grandes facultés de peintre une tendance irrésistible vers l'abstraction, trouva chez son maître des notions claires qui le délivrèrent du fatras des conventions et lui firent connaître l'essence même et le but de l'art. A partir de ce moment, il mit ses pinceaux au service d'une idée, ce qui ne l'empêcha pas de se perfectionner dans le dessin et de chercher par un travail infatigable à se rendre maître des difficultés du métier. Il visita, en 1878 et 1879, l'Espagne, d'où il rapporta des impressions profondes. Excepté ce séjour et un voyage fait à Paris



Phot. Bruckmann.

FIG. 551. — Arnold Böcklin : Le Silence dans la forêt.

en 1891, Hodler ne quitta pas la Suisse avant l'âge mûr. Il n'est donc guère tributaire de l'étranger, et, si l'on note dans ses travaux de jeunesse des emprunts faits à la tradition de Corot, une certaine parenté d'esprit avec l'art décoratif de Puvis de Chavannes, une affinité passagère avec les tendances du Salon de la Rose-Croix, il ne s'en est pas moins assimilé ces éléments dans le milieu genevois, largement ouvert au souffle de l'art français. Hodler est donc un artiste éminemment autochtone. Sa puissante personnalité, son indomptable caractère le poussèrent dans une voie indépendante, éloignée de la mode. Voilà pourquoi ses premiers efforts ont été méconnus du public. Il a accompli son destin solitairement, aux prises avec la lutte pour l'existence, échappant à la misère noire grâce surtout à l'estime de ses confrères qui lui décernèrent des prix institués à Genève par les legs Diday et Calame.

Dès sa jeunesse, il eut une tendance à généraliser le sens de ses motifs. Ainsi son propre portrait fut baptisé *L'Étudiant*, celui de son frère *L'Écolier*. Il intitula un tableau représentant un jeune homme dans un paysage *Le Dialogue avec la nature*, et ces dénominations s'imposèrent.

Il obtint son premier succès au Salon de 1887 avec son *Cortège de lutteurs*, grande toile illustrant une fête populaire bernoise, que possède le Musée de Zurich. Son premier chef-d'œuvre est la *Nuit* qu'il exposa au Salon de 1891. Autour d'une figure centrale, représentant un homme se débattant tragiquement contre une figure enveloppée d'une draperie noire, symbole du cauchemar, des hommes et des femmes dorment d'un sommeil profond. Les personnages de ce tableau sont d'un dessin ferme et d'un modelé à la fois vigoureux et nuancé. Le décor accompagne de ses lignes discrètes et de ses tons simplifiés les motifs humains. L'art de Hodler se révèle tout entier dans cette toile, dont la pensée est fortement, presque brutalement expressive, et dont le style est souverainement décoratif. Les années suivantes virent naître les *Ames déçues* et les *Las de vivre* (1892), *L'Élu* (1893-1894) et l'*Eurythmie* (1895), tous, ainsi que la *Nuit*, au Musée de Berne. Des figures de *Guerriers suisses*, dont fut décorée la halle des fêtes de l'Exposition nationale en 1896, attirèrent l'artiste vers les thèmes héroïques du passé de son pays, et ce fut avec succès qu'il concourut en 1897 pour la décoration du Musée national à Zurich. Ses trois panneaux figurant *La Retraite de Marignan* évoquent en un raccourci saisissant la force herculéenne, la fureur de ces combattants habitués à la victoire et forcés à la retraite. Le mérite de cette composition réside moins dans une reconstitution discutable des armes et des costumes du temps que dans une évocation géniale d'un passé dont Hodler a deviné l'esprit. C'est la plus belle décoration murale qui ait jamais été faite en Suisse. Malgré le succès final de cette entre-



Phot. du Musée

FIG. 552. — FERDINAND HODLER : L'ÉLU.
(Propriété de la Fondation Gottfried Keller, Musée de Berne.)

prise, qui se heurta à bien des obstacles dressés par des esprits mal orientés, la Suisse ne comprit pas tout le parti qu'elle pourrait tirer d'un décorateur semblable. Elle confia l'ornementation de ses édifices publics à des peintres moins qualifiés et laissa l'Allemagne s'alimenter aux sources de l'art hodlérien. L'Université d'Iéna commanda à l'artiste le *Départ des étudiants d'Iéna en 1813* (1908), et la Municipalité de Hanovre le chargea d'un tableau commémoratif de la Réforme, que Hodler intitula *L'Unanimité* (1914).

L'horizon de l'artiste s'éclaircit après l'exécution du *Marignan*. Le



Phot. du Musée.

Fig. 555. — Ferdinand Hodler : La Retraite de Marignan.
(Musée de Genève.)

Jour (1900), du Musée de Berne, qui lui valut la médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris, marqua dans sa carrière une période de gloire, qu'accentua encore l'Exposition spéciale qu'il fit de ses œuvres en 1904 à Vienne. Le *Printemps* (1901), du Musée de Hagen en Westphalie, la *Vérité* (1903) et le *Jeune homme admiré par les femmes* (1903), trois ouvrages expressifs d'une rare puissance, jalonnèrent cette phase triomphale. *Guillaume Tell* (1903), *L'Émotion* (1904), *L'Heure sacrée* (1907), *L'Amour* (1908), *Le Bûcheron* (1910) et le *Regard vers l'infini* (1915) furent les toiles les plus importantes que l'artiste créa dans la suite. Dans chacune d'elles il exprima fortement une pensée symbolique, puisée dans son expérience des choses humaines, relevée par le sentiment de l'infini. Dans ses paysages, empruntés aux environs du lac Léman, à l'Oberland

bernois et à l'Engadine, il semble modeler la nature à l'image de son âpre génie. Ses portraits font ressortir avec une force inouïe le caractère du modèle.

Hodler, reconnu comme le chef de l'école de peinture suisse, a exercé sur ses compatriotes une influence profonde. Il n'a toutefois pas eu d'imitateurs. Il reste un génie solitaire, un Germain qui s'est développé en pays romand, et qui représente bien, à ce point de vue, une des faces de la mentalité suisse. De son temps, il eut une grande vogue en Allemagne et en Autriche, jusqu'au moment où il mit sa signature au bas d'une protestation contre le bombardement de Reims. Aujourd'hui sa valeur commence à être reconnue dans la perspective du temps. Les artistes et tous ceux qui considèrent sa peinture sans préjugés admirent en lui un des représentants les plus notoires de l'art moderne.



Phot. du musée.

Fig. 554. — Ferdinand Hodler : Le Mönch.
(Collection de M. le Dr Hahnloser, à Winterthur.)

Nous rencontrons dans les Grisons un peintre de renom universel, Giovanni Segantini. Cet artiste, né à Arco en 1858, mort près de Pontresina en 1899, n'a pas été naturalisé suisse, quoique son œuvre principale ait pris naissance dans les Alpes suisses. La technique de Segantini, qui consiste à juxtaposer des couleurs primaires au moyen de traits de pinceau allongés et aigus, laissant entre eux des sillons, a été inspirée par le besoin de rendre l'atmosphère pure et transparente de la haute montagne. Ses principaux ouvrages sont consacrés au paysage de l'Engadine. C'est pourquoi les Suisses considèrent Segantini comme étant devenu des leurs. Le village de Saint-Moritz a élevé en son honneur un musée, où se trouve son grand *Triptyque* symbolisant les trois phases de l'existence : naissance, durée, mort. Nous ne voulons pas empiéter sur le domaine réservé à notre confrère qui traite de l'art italien. Il était toutefois nécessaire de mentionner le nom de cet Italien devenu Suisse de fait, dans un exposé relatif à l'art de la Suisse.

C'est un lyrique que nous retrouvons en Albert Welti, de Zurich (1862-1912), un peintre doué d'imagination, inclinant vers la poésie. Welti fit ses études à Munich et passa quelque temps dans l'atelier de Böcklin. Ses œuvres ont une saveur de terroir, une fraîcheur vivifiante, et toujours l'accent d'un inventeur qui observe la nature, saisit la physionomie des choses, tout en évoquant des visions originales, pénétrées de sens et de vie. Le *Soir de Noces*, *La Maison des songes*, le *Portrait des parents de l'artiste*, *L'Artiste et sa famille*, *L'Exode des pénates* sont parmi ses tableaux les plus caractéristiques. Welti est aussi l'auteur de belles eaux-fortes. W. Balmer, de Bâle (1865-1922), un excellent portraitiste, fit ses études à Munich où il étonnait professeurs et élèves par ses dons exceptionnels. Plus tard, il séjourna en Italie. Lorsque Albert Welti entreprit la décoration de la salle du Conseil des États au Palais du Parlement, il s'assura la collaboration de Balmer, et les deux artistes prirent domicile à Berne. Balmer a peint avec succès des paysages et des sujets poétiques. Sa force réside néanmoins dans le portrait.


Phot. du Musée.
FIG. 555. — Max Buri : Après l'enterrement.
(Musée de Berne.)

Max Buri, de Berthoud (1868-1915), a été influencé par Hodler, auquel il a emprunté l'importance du contour et la valeur du ton local. Il a rendu de préférence des scènes de mœurs de l'Oberland bernois, en donnant à ses sujets un caractère de fresque, négligeant l'accessoire au profit d'une vue d'ensemble frappante. Ses couleurs chantent, et sa vision des choses est d'une justesse frappante. Le tableau *Après l'enterrement* (1905, Musée de Berne) est une de ses toiles les plus significatives.

ARTISTES VIVANTS DE LA SUISSE FRANÇAISE ET DE LA SUISSE ALLEMANDE. — Si nous abordons les peintres vivants, nous sommes frappés du grand nombre de talents qui s'affirment en Suisse. Nous ne pouvons mentionner ici tous les artistes qui mériteraient d'être mis en lumière. Laissons cette tâche aux historiens futurs et bornons-nous à un aperçu. Parmi les Suisses travaillant à Paris, Louise Breslau a derrière elle une carrière

féconde. Elle cultive surtout le portrait. Sa peinture a beaucoup de charme. On y admire un rare mélange de fermeté et de grâce. Marthe Stettler, Walter Gimmi et Théophile Robert font honneur à leur patrie. A Genève, Alexandre Blanchet se distingue par l'ampleur de ses visions, le volume que prennent ses figures dans l'espace et la finesse de ses dégradations. Maurice Barraud a des couleurs charmantes. René Guinand attire par son faire large et son sentiment de l'atmosphère. G. de Traz s'impose par un talent remarquable. Albert Trachsel, un ami de Hodler, s'affirme par des paysages délicats. Le Canton de Vaud revendique Abraham Hermanjat, un artiste d'une haute culture, et René Auberjo-



Phot. du Musée

FIG. 556. Louise Breslau : Les amies.
(Musée de Berne.)

nois, dont la peinture prend un caractère décoratif de grand style. Louis de Meuron poursuit les traditions de sa famille à Neuchâtel. Ses portraits ont une affinité avec le faire de Renouard. Dans le Valais vivent Ernest Biéler, Raphy Dallèves, Edmond Bille et Édouard Vallet. Ce dernier révèle une belle aisance dans ses compositions, auxquelles il imprime un cachet de monumentalité, tout en étant très sensible aux nuances de la lumière. Berne a le privilège de posséder depuis quelques années Ernest Kreidolf, l'interprète délicat et plein d'imagination de la flore alpestre, l'auteur de volumes illustrés à l'usage de la jeunesse, un esprit à la fois subtil et original, contemplateur amoureux de la nature. Édouard Boss est un des plus distingués représentants de l'École bernoise. Ernest Morgenthaler, Émile Cardinaux, Walter Clénin, Marguerite Frey-Surbek, Adèle Lilljequist, Martin Lauterburg, L. Moillet, Victor Surbek, Fred Stauffer contribuent à faire de l'École bernoise un centre d'art actif. De

Soleure est Hans Berger, qui travaille à Genève et frappe par sa peinture vigoureuse, ses compositions solidement établies et expressives. Alfred Pellegrini, un maître dans l'art de la décoration, et Paul Barth, Paul Burckhardt, Numa Donzé, J.-J. Luscher, Otto Roos, N. Stoecklin donnent de l'accent à l'École bâloise. A Zurich, Ottilie Roederstein, Otto Baumberger, Sigismond Righini, Agosto Giacometti, Charles Hügin, J. de Tscharner, P. Bodmer sont parmi les artistes les plus marquants. La Thurgovie déplore la perte de Hans Brühlmann, un peintre aux couleurs charmantes qui avait le sens inné de la décoration. Hans Sturzenegger, de Schaffhouse, a une palette remarquable. A ce choix d'artistes éminents, viennent s'ajouter deux figures qui laisseront certainement des traces profondes dans l'évolution de l'art suisse contemporain, Cuno Amiet et Giovanni Giacometti.


D'après C. de Mandach, *Cuno Amiet*.
Fig. 557. — Cuno Amiet : Le Chef d'orchestre.
(Musée de Berne.)

Cuno Amiet, né à Soleure en 1868, est redevable de son premier enseignement à Frank Buchser, et sa carrière a pris son orientation définitive en Bretagne. Il passa plus d'un an à Pont-Aven, en contact avec Émile Bernard, l'ami de Van Gogh, et avec l'Irlandais O'Connor. Revenu dans sa patrie en 1895, il fut entraîné pendant quelque temps dans le sillage de Hodler, dont il admirait la clarté expressive. Il ne se laissa néanmoins pas dominer par cet ascendant et trouva bien vite sa propre voie dans le domaine de la couleur. Amiet est un coloriste éminent. Sa palette chaude, nuancée et lumineuse, évoque des visions d'arc-en-ciel. Mais il ne considère pas les effets de coloris comme étant le but de son art. Ce qui le préoccupe avant tout, c'est la forme. Amiet est un lyrique; il met son pinceau au service d'un hymne chanté à la gloire de la nature. Ses œuvres ont un sens profond, comme celles de Hodler, et c'est par là qu'elles gagnent les yeux et le cœur. L'*Enfant malade* (1895) et *Richesse du soir* (1899) se ressentent de l'admiration que Hodler inspirait à l'artiste, les *Taches de soleil* jalonnent une évolution vers un pleinairisme vigoureux, la *Cueillette des pommes* (1912) est une des

premières toiles dont la composition se plie entièrement à une intention décorative. *La Fontaine de Jouvence* (1917), du Musée de Zurich, rehausse de son éclat l'intérieur d'une combinaison architecturale. *Le Chef d'orchestre* (1919), au Musée de Berne, et *Le Concert d'anges* (1924) marquent les étapes d'un développement vers une solution de plus en plus complète du problème décoratif.

Giovanni Giacometti, né en 1868 à Stampa, dans la partie italienne du Canton des Grisons, est un contemporain d'Amiet. Comme lui, il est un maître de la couleur. Mais on sent dans ses ouvrages un tempérament plus méridional. Il a le sentiment de la grâce très développé, il est voluptueusement amoureux de la nature. Sa peinture rayonne dans un miroitement de couleurs éblouissantes. Toutefois les caresses de son pinceau n'excluent point un esprit décidé, une main ferme, étrangère à toute mièvrerie. L'art de Giacometti est, comme celui d'Amiet, d'une forte trempe, mais son langage a des inflexions latines qui ménagent les transitions. *La maison rouge* (1912), le *Réveil du printemps* (1920), l'*Automne* (1925), *Quanto e bella Giovinezza*, les *Portraits de M. et Mme Bühler*, des paysages ravissants, pris surtout dans les environs de Stampa et de Maloja, représentent bien incomplètement une œuvre touffue et d'une tenue admirable.

Parmi les représentants modernes de l'art graphique, nous noterons surtout les graveurs sur bois Henry Ch. Bischoff, J. Epper, et le graveur à l'eau-forte Fritz Pauli.

La Suisse italienne. — L'œuvre de Giacometti établit un lien entre la Suisse allemande et la Suisse italienne. Le Canton du Tessin, habité en majeure partie par des montagnards, a pris une part active au développement intellectuel et artistique de la Suisse moderne. Tout en trouvant ses centres d'études dans le grand pays où l'on parle la langue de Dante, il se rattache par une solidarité d'esprit et de sentiment à la patrie helvétique, dont il est un membre essentiel et actif. Parmi les peintres qu'il a produits au XIXe siècle, Antonio Ciseri, de Ronco sur Ancona (1821-1891), se distingue par sa *Mise au tombeau*, à l'église de la Madone del Sasso à Locarno, œuvre d'une belle composition, d'un savant dessin et d'une exécution minutieuse, mais d'un accent un peu froid. Ses portraits sont plus vivants, et souvent d'un très beau coloris, comme celui de Bartolomeo Rusca à l'Hôtel municipal de Locarno. Luigi Rossi, de Lugano (1853-1923), s'est affirmé comme peintre et comme illustrateur. Filippo Franzoni, de Locarno (1866-1911), est l'auteur de paysages délicats. Adolfo Ferraguti-Visconti, Augusto Sartori, Plinio Colombi font figure honorable dans cette École, qui s'honore, en outre, de Pietro Chiesa, portraitiste élégant, dessinateur ayant illustré

en partie une nouvelle édition de Dante, et de Edoardo Berta, dont les paysages ont souvent une allure décorative de grand style. Parmi les plus jeunes, Fausto Agnelli, Ettore Burzi, A. Cingria ont chacun leur style personnel. Ils réjouissent nos yeux et appartiennent à la future histoire de l'art.

LES ARTS DÉCORATIFS

Les arts décoratifs ont évolué en Suisse comme dans les pays voisins. Les découvertes de la technique moderne les ont perfectionnés. Les progrès du goût ont contribué à introduire le sentiment de l'art dans la forme donnée aux menus objets dont nous nous entourons dans la vie journalière. Nous ne pouvons mentionner ici les nombreuses personnalités qui ont collaboré au développement des arts industriels et décoratifs. Bornons-nous à citer Eugène Grasset, qui est né à Lausanne en 1845, et a conquis une grande place dans les arts appliqués en France. Comme il s'était fait naturaliser français en 1891, son histoire rentre dans un autre cadre que celui de ce chapitre. C'est le cas de Jean Dunand, le dinandier, l'auteur des laques, qui, bien que fêté en France comme un des représentants les plus éminents de la modernité artistique, n'oublie point ses origines genevoises. Parmi les médailleurs suisses, les frères Huguenin, du Locle, Hans Frei, de Bâle, et Carl Bickel, de Zurich, se signalent par des travaux remarquables.

BIBLIOGRAPHIE

Voir tome II, première partie, p. 420; tome III, première partie, p. 525; tome VI, deuxième partie, p. 859; tome VII, deuxième partie, p. 794.

Généralités. — BAUD-BOVY (DANIEL). *Peintres genevois, 1766-1849 (Toepffer, Massot, Agasse)*, Genève, 1904. — *L'art rustique en Suisse*, Londres (The Studio), 1924. — GILLET (LOUIS). Une exposition d'art suisse, dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1924. — GRABER (HANS). *Schweizer Maler*, Leipzig, s. d. — *Jüngere Schweizer Künstler*, vol. I, Bâle, 1918. — GRELLET (MARC V.). *Nos peintres romands du XVIIIe et du XIXe siècle*, Lausanne, s. d. — HEINEMANN (FRANZ). *Schweizerische Kunstschätze*, Lausanne, 1921. — LOOSLI (C. A.). *Die Schweiz*, dans *Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein*, Düsseldorf, 1913. — *Quelques peintres suisses (Hodler, Burnand, Fontanez, Forestier, Giacometti, Giron, Ihly, Menn, Pahnke, Vibert)*, Genève (Sonor), 1921. — SCHÄFER (WILHELM). *Die moderne Malerei der deutschen Schweiz*, Leipzig, 1924. — SCHWAB (S.). *L'art et les artistes du Jura Bernois*, Berne, 1888. — SEIPPEL (PAUL). *La Suisse au XIXe siècle*, Lausanne, 1899-1901, 3 vol. (t. II : GODET (PHILIPPE). *Les arts plastiques dans la Suisse française*, p. 427 et suiv.; CHIESA (FRANCESCO). *Les arts plastiques au Tessin*, p. 483 et suiv.; BRUN (CH.). *Les arts plastiques dans la Suisse allemande*, p. 495 et suiv. — TSCHARNER (B. DE). *Les Beaux-arts en Suisse*. Rapports de la Société cantonale des Beaux-arts de Berne, Berne, 1877-1890.

Périodiques illustrés. — *Das Werk*. Périodique suisse d'architecture, d'art appliqué, de peinture et de sculpture (illustré), paraît à partir de 1914 (actuellement à Zurich). — *Die Schweiz*. Périodique illustré, Zurich, 1896-1921. — *Fondation Gottfried Keller*. Rapports annuels. — *Heimatschutz. Ligue pour la beauté*. Bulletin, paraît à partir de 1907 (actuelle-

ment à Bâle). — *L'art suisse.* — *Neujahrsblätter der Züreher Kunstgesellschaft*, paraissent à Zurich à partir de 1805. — *O mein Heimatland. Annuaire*, paraît à Berne à partir de 1912. — *Pages d'art.* Revue mensuelle suisse illustrée, parait à Genève à partir de 1915. — *Schweizerische Bauzeitung.* Revue illustrée, parait à partir de 1883. — *Schweizerland.* Périodique mensuel illustré, 1914-1920.

Monographies et études spéciales. — ***Cuno Amiet*** : Mandach (Conrad de). *C. A.*, Berne, 1925. — ***Pietro Anastasio*** : Anastasi (Giov.). *La vita e le opere di P. A., pittore*, Lugano, 1905. — ***Albert Anker*** : Rytz (A.). *Der Berner Maler A. A.*, Berne, 1911. — Quinche-Anker (Marie). *Le peintre A. A. d'après sa correspondance*, Berne, 1924. — Recueil de planches, paru chez Zahn, La Chaux-de-Fonds, s. d. — ***C. A. Angst*** : Baud-Bovy (D.), dans *Pages d'art*, 1925, p. 121 et suiv. — ***Auguste Bachelin*** : Godet (Philippe). *Art et Patrie. A. B. d'après son œuvre et sa correspondance*, Neuchâtel, 1905. — ***Wilhelm Balmer*** : Kervin (Francis). *W. B. in seinen Erinnerungen*, Zurich et Leipzig, 1924. — Mandach (Conrad de). dans *Pages d'art*, 1922, p. 261 et suiv. — Kreidolf (Ernst). *Portefeuille de W. B.*, Zurich, s. d. — ***Maurice Barraud*** : Piachaud (René-Louis), dans *Pages d'art*, 1917, p. 101 et suiv. — ***Auguste Baud-Bovy*** : Baud-Bovy (Daniel). A. B. B. dans ses lettres, *Neujahrsblatt*, Zurich, 1901. — Morrice (Charles). *B. B., un peintre de la montagne*, Genève, 1899. — ***Gustave de Beaumont*** : Van Muyden (Henri). dans *Pages d'art*, 1918, p. 225 et suiv. — ***Edoardo Berta*** : Janner (Arminio), dans *Pages d'art*, 1918, n° 10. — ***Edmond Bille*** : Matthey-Claudet (W.), dans *Pages d'art*, 1915, n° 5. — ***François Bocion*** : Furrer. *Neujahrsblatt*, Zurich, 1892. — ***Arnold Böcklin*** : Schmid (H. A.). *A. B.*, Munich, 1919 (voir la bibliographie détaillée dans le *Dictionnaire* de Thieme). — ***Louise Breslau*** : Hovelacque (E). dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, II, p. 195 et suiv. — ***Frank Buchser*** : Widmer (J.) *Neujahrsblatt*, Zurich, 1912. — Album de planches (Salon Bollag, Zurich). — ***Carl Burckhardt*** : Graber (Hans), dans *Das Werk*, 1916, p. 1 et suiv. — ***Max Buri*** : Graber (Hans). *M. B., sein Leben und Werk*, Bâle, 1916. — Trog (Hans). *Neujahrsblatt*, Zurich, 1917. — Wiedmer (J.). *M. B., Werk und Wesen*, Zurich, 1919. — ***Eugène Burnand*** : René Burnand. *E. B., l'homme, l'artiste et son œuvre*, Paris, 1926. — Grellet (Marc V.). *E. B., sa vie, son œuvre*, Lausanne, s. d. — Jeannet (Pierre). *E. B. Ein Überblick über sein Werk*, Zurich, 1919. — ***Alexandre Calame*** : Rambert. *A. C., sa vie et son œuvre*, Paris, 1884. — ***Gustave Castan*** : Diodati (C. G.). *Neujahrsblatt*, Zurich, 1897. — ***Pietro Chiesa*** : Florentin (L.), dans *Pages d'art*, 1919, p. 201 et suiv. — Pisteur (J.), *Ibid.*, 1920, p. 355 et suiv. — ***Rodolphe Christen*** : *R. Chr. The story of an artist's life by his wife*, Londres, 1910. — ***Antonio Ciseri*** : Hardmeyer (J.). *Neujahrsblatt*, Zurich, 1899. — ***Jean F. Dietler*** : Pestalozzi (Otto). *Neujahrsblatt*, Zurich, 1876. — ***Martin Disteli*** : Coulin (Jules). *Maler Disteli Kalender*, Bâle (Rhein-Verlag), s. d. — Zehnder (G.). *M. D.*, Conférence tenue à Olten, Bâle, 1883. — ***Charles L'Éplattenier*** : Matthey-Claudet (W.), dans *Pages d'art*, 1915, n° 4. — ***H. C. Forestier*** : Piachaud (René-Louis), *Le portrait d'un peintre. H.-C. Forestier*, Genève, 1923. — ***Otto Frölicher*** : Uhde-Bernays (Hermann). *O. F. Sein Leben und Werk*. Bâle, 1922. — ***Augusto Giacometti*** : Frölicher (E.), dans *Das Werk*, 1917, p. 53 et suiv. — Poeschel (Erwin). *A. G.*, Zurich, 1922. — ***Giovanni Giacometti*** : Baud-Bovy (D.), dans *Pages d'art*, 1918, p. 121 et suiv. — ***W. Gimmi***: Iedlika (G.), dans *Das Werk*, 1925, p. 17 et suiv. — ***Karl Girardet*** : Bachelin (A.). *Notice sur K. G.*, Neuchâtel, 1883. — ***Charles Giron*** : Cougnard (Jules), dans *Pages d'art*, 1917, p. 1 et suiv. — Vaillat (Léandre). *Ch. G.*, Genève, 1920. — ***Charles Gleyre*** : Clément (Charles). *Gleyre, étude biographique et critique*, Genève et Neuchâtel, s. d. — ***Hermann Haller*** : *H. H.* dans *Die Kunst*, Munich, 1924, p. 1 et suiv. — ***Franz Hegi*** : Appenzeller (H.). *F. H.* (œuvre complet). Zurich, 1906. — ***Ferdinand Hodler*** : Bender (E.). *La vie de F. H.*, Zurich (Rascher). — *Die Kunst F. H.*, T. I. Zurich, 1923. — Klein (Rudolf). H. et les Suisses, dans *L'art et le beau*, Paris (Librairie artistique, 65, rue du Bac). — Loosli (C. A.). *F. H. Leben, Werk und Nachlass*, Berne, 1921-1924, 4 vol. — *Recueil de planches* avec texte, Zurich (Rascher). — Wartmann (W.). Hodler in Zurich, dans *Neujahrsblatt*, Zurich, 1919. — Widmer (J.), dans *Pages d'art*, 1916, nos 4 et 5. — Vaillat (Léandre). L'exposition H. à Berne, dans *L'Illustration*, 17 sept 1921. (Voir, en outre, la bibliographie détaillée dans le *Dictionnaire* de Thieme). — ***Hermann Hubacher*** : Clement (Ch.), dans *Das Werk*, 1925, p. 65 et suiv. — ***Hermann Huber*** : Trog (H.). *H. H.*, Potsdam, s. d. — ***Max Imhof*** : Prosch (E.), *Neujahrsblatt*, Zurich, 1870. — ***Karl Itschner*** : Waser (W. Maria), dans *Pages d'art*, 1898, p. 195 et suiv. — ***Jacques-Henri Juillerat*** : Anonyme, *J.-H. J.*, Berne, 1861. — ***Gottfried Keller*** : Schaffner (Paul). *G. K. als Maler*, Stuttgart et Berlin, 1923. — ***Richard Kissling*** : Lehmann (W. L.). *Neujahrsblatt*, Zurich, 1920. — ***Rodolphe Koller*** : Frey (Ad.). *R. K.* (*1828-1905*), Stuttgart et Berlin, 1906. — Lehmann (W. L.). *Neujahrsblatt*, Zurich, 1908. — ***F. N. Kœnig*** : Mandach (C. de). *F. N. K.* (*1765-1832*), Genève, 1923. — ***Ernst Kreidolf*** : Fraenger (Wilhem). *E. K. Ein Schweizer Maler und Dichter*, Zurich, 1907. — ***Adèle Lilljequist*** : Jordan (Bernard), dans *Pages d'art*, 1920, p. 307 et suiv. — ***Barthélemy Menn*** : Bodmer (B.). *Nos Anciens*, Genève, 1902, 3e cahier. — Baud-Bovy (Daniel). Choix de lettres de B. M. *Neujahrsblatt*, Zurich, 1924. — Pisteur (John), dans *Pages d'art*, 1919, p. 1 et suiv. — ***Maximilien et Albert de Meuron*** : Godet (Philippe). *Le peintre Albert de Meuron*, Neuchâtel, 1901. —

Rodolphe Münger : GREYERZ (O. v.). *R. M. Choix de ses œuvres*, Berne, 1922. — ***Henry van Muyden*** : PAHNKE (SERGE), dans *Pages d'art*, 1916, n° 6. – ***Rodo de Niederhaüsern*** : BAUD-BOVY (DANIEL). *Neujahrsblatt*, Zurich, 1918. — ***F. Pauli*** : Dr A. KLIPPSTEIN. *F. P. Radierungen* (*catalogue de l'œuvre gravé*). Erlenbach-Zurich, 1926. — ***A. H Pellegrini*** : RAEBER W. A. H. P., dans *Junge Kunst*, n° 45, Leipzig, 1924. — ***James Pradier*** : ÉTEX (A.). *J. Pradier, étude sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1855. — AVENNIER (LOUIS), dans *Pages d'art*, 1922, p. 97 et suiv. — ***Emil Rittmeyer*** : BERLEPSCH-VALENDAS. *E. R.*, Saint-Gall, 1914. — JENNY (GUSTAVE). *E. R.*, Saint-Gall, 1914. — ***Raphaël Ritz*** : ROTEN (L. L. v.), dans *Neujahrsblatt*, Zurich, 1896. — ***Paul Robert*** : GODET (PHILIPPE). *Les peintures de P. R. dans le grand escalier du musée de Neuchâtel*, Neuchâtel, 1894. — ***Paul-Théophile Robert*** : CINGRIA (ALEXANDRE). dans *Pages d'art*, p. 287 et suiv. — ***Hans Sandreuter*** : TROG (HANS), *Neujahrsblatt*, Zurich, 1904. — ***Maurice Sarki*** : FLORENTIN (L.), dans *Pages d'art*, 1918, p. 85 et suiv. — ***Giovanni Segantini*** : SEGANTINI (GOTTARDO). *G. S., sein Leben und seine Werke*, Munich, 1913. — ***Adolf Stäbli*** : GRABER (HANS). *A. St., sein Leben und Werk*, Bâle, 1916. — ***Karl Stauffer*** : BRAHM (O.). *K. St.-Bern, Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte*, Stuttgart, 1892. — LEHRS (MAX). *K. St.-Bern (1857-1891)*. Catalogue complet de son œuvre gravé, Dresde, 1907. — ZÜRICHER (U. W.). *Familienbriefe und Gedichte*, Leipzig, 1914. — MANDACH (C. DE). *Fac-similé de dessins de St*, Landschlacht (Suisse), s. d. — ***J. G. Steffan*** : STEFFAN (R.), *Neujahrsblatt*, Zurich, 1909. — ***Ernest Stückelberg*** : GESSLER (A.). *E. St.*, Bâle, 1904, Extrait du *Basler Jahrbuch*. — Dans *Die Schweiz*, 1901, p. 177 et suiv. — BENTELI (A.). *Recueil de planches*, Berne, s. d. — ***Clara de Rappard*** : J. COULIN. *Cl. de R. Das Leben einer Malerin*, Bâle, 1920. — ***Théophile Steinlen*** : CLAUDE AVELINE. *Steinlen, l'homme et l'œuvre*, Paris (Les grands écrivains réunis), s. d. — ***Adam Toepffer*** : BAUD-BOVY (DANIEL). *Les caricatures d'A. T.*, Genève, 1917. — ***Albert Trachsel*** : PIACHAUD (RENÉ-LOUIS), dans *Pages d'art*, 1917, p. 279 et suiv. — ***Édouard Vallet*** : FRANÇOIS (ALEXIS), dans *Pages d'art*, 1918, p. 379 et suiv. — GRABER (HANS). *E. V.*, catalogue illustré de son œuvre gravé, Bâle, 1917. — ***Félix Vallotton*** : BUDRY (PAUL), dans *Pages d'art*, 1917, p. 145 et suiv. — ***Benjamin Vautier*** : ROSENBERG (AD.). dans la Collection *Künstler Monographien* de Velhagen et Klasing, Bielefeld et Leipzig, 1897. — ***Otto Vautier*** : FLORENTIN (L.), dans *Pages d'art*, 1915, n° 6. — ***Auguste Veillon*** : PESTALOZZI-WISER (R.), *Neujahrsblatt*, Zurich, 1891. — ***Vincenzo Vela*** : MARCHI-CASTELLINI (DON G. CESARE). *V. V.*, Correggio, 1880. — MANZONI (ROMEO). *V. V. L'homme, le patriote, l'artiste*, Milan, 1905. — ***James Vibert*** : AVENNIER (LOUIS), dans *Pages d'art*, 1922, p. 321 et suiv. — ***Pierre-Eugène Vibert*** : VIOLETTE (JEAN), dans *Pages d'art*, 1916. — DEONNA (W.). *Ibid.*, 1922, p. 225 et suiv. — ***Ludwig Vogel*** : HOFFMANN (K. E). *Aus dem Leben des Zürcher Malers Ludwig Vogel*, Zurich, 1921. — KOEGLER (H.). Aquarelle und Zeichnungen von L. V., dans *Das graphische Kabinett*, Winterthur, 1925, p. 17 et suiv. — ***August Weckesser*** : WASER (O.), *Neujahrsblatt*, Zurich, 1900. — ***Albert Welti*** : HESSE (HERMANN). *A. W. Gemälde und Radierungen*, Berlin, s. d. — LEHMANN (W. L.), *Neujahrsblatt*, Zurich, 1913. — WARTMANN (W.), *A. W.* Catalogue illustré de son œuvre gravé, Zurich, 1915. — ***Robert Zünd*** : COULIN (JULES), *Neujahrsblatt*, Zurich, 1910.

CHAPITRE XXI

L'ESTAMPE DE 1850 A NOS JOURS[1]

Le milieu du XIXe siècle trouvait en pleine force la plupart des maîtres que nous avons évoqués dans un précédent chapitre : Meryon et Bracquemond, Henriquel, Gavarni et Daumier, Doré.... Pour ne pas interrompre leur biographie, nous avons déjà largement anticipé sur la période actuelle, qui reste longtemps dominée par leurs œuvres.

Le principal fait nouveau est extérieur à l'action des artistes : c'est l'emploi des procédés photochimiques. La photogravure en creux, ou héliogravure, antérieure en son principe au daguerréotype lui-même, entre dans la pratique industrielle en 1854. La photogravure en relief, qui date des premiers essais de Gillot père, en 1850, devient d'emploi courant, pour le trait, à partir de 1880, et pour les teintes (similigravure), à partir de 1891.

Si considérables que soient les conséquences de ces découvertes techniques, elles n'agissent pas en sens inverse de l'évolution déjà constatée : elles ne font que la précipiter. Partout où l'estampe n'a que des fins pratiques, — reproduction, documentation, — les procédés photochimiques supplantent sournoisement ou brutalement la gravure, car ils l'emportent en fidélité, en rapidité et en économie. Mais l'artisan seul est atteint par cette révolution. Libéré du souci de l'imitation littérale, l'artiste est conduit à mépriser de plus en plus tout ce qui n'est pas la libre expression de son tempérament et de sa fantaisie.

LE BURIN ET L'EAU-FORTE DE REPRODUCTION

La fin du burin classique. — Henriquel n'est pas seul à défendre de son autorité les prérogatives de l'École. Jamais maître ne forma tant

1. Par M. Jean Laran.

et de si bons élèves. C'est à juste titre que l'estime des amateurs de beau métier est allée naguère à des hommes comme Jules François (1809-1861), Émile Rousseaux (1841-1874), Louis Boutelié (1845-1915), Jules Jacquet (1841-1915) et son frère Achille (1846-1908). La Chalcographie du Louvre, la Société française de Gravure (fondée en 1868), les publications de l'éditeur Goupil ont fait connaître de ces praticiens accomplis des planches pleines de savoir et de goût.

Partout, à l'étranger, subsistent des représentants impeccables de la tradition : à Rome, Paolo Mercuri (1804-1884); à Düsseldorf, Joseph Keller (1811-1875) ; à Berlin, Eduard Mandel (1810-1882)....

Mais, si cet art probe et guindé garde encore sa place dans la hiérarchie officielle, les artistes et le public s'en détachent de jour en jour. Longueur de temps et discipline sont des préceptes périmés.

Gaillard. — Seul, parmi les adeptes du burin, Claude-Ferdinand Gaillard (1834-1887) a provoqué ce sentiment de surprise qui est devenu la condition du succès. Issu d'une famille d'artisans, il s'imposa un apprentissage sévère, puisqu'il eut le prix de Rome en 1856. La réprobation des puristes atteignit cependant, au Salon de 1865, son *Jean Bellin*, qui fut relégué parmi les refusés avec l'*Érasme* de Bracquemond. En 1869, *L'Homme à l'Œillet*, d'après Van Eyck, fut admis à regret par Charles Blanc à la *Gazette des Beaux-Arts*.

Une délicatesse d'œil et de main sans précédent caractérise ces planches. Les modelés, blonds ou vigoureux, sont obtenus par des travaux qui échappent au regard : tailles serrées, parallèles, d'une ténuité impondérable. C'était la négation du métier classique. Mais on ne pouvait rester longtemps insensible à l'exécution prodigieuse d'œuvres comme le petit bronze du *Gattamelata*, *La Vierge au donateur* de Bellini (1865), *La Vierge et l'Enfant*, d'après Botticelli (1865-1872), *Le Crépuscule* de Michel-Ange (1876), la *Tête de Cire* de Lille (1878).

Ses portraits originaux ont été plus célèbres encore. Dirigé par des idées mystiques, il s'était imposé de représenter successivement le Pape (*Pie IX*), le Roi (*comte de Chambord*), l'Évêque (*Mgr Pie*), l'Abbé (*Dom Guéranger*), le Jésuite (*le Père Hubin*), la Religieuse (*Sœur Rosalie*).

Un modelé en trompe-l'œil, une recherche de l'expression intense, une application de primitif à rendre jusqu'aux rides, aux pores et aux verrues ont assuré le succès de ces figures. Mais, comme le disait André Michel en 1885, « on éprouve je ne sais quel invincible regret à voir une science si merveilleuse aboutir par endroits à donner l'aspect d'une héliogravure ». Il y a en effet, dans cette hantise du détail, dans certains dégradés, dans certains flous et jusque dans ce procédé facile du brillant,

dans l'œil, un goût de retoucheur photographe qui gâte un peu un si beau métier.

Telle est la dernière tentative, au XIXe siècle, pour renouveler la technique du burin. Depuis lors, l'outil est devenu, pour les jeunes, comme une survivance d'un passé lointain. C'est précisément par sa saveur archaïque qu'il séduit de nouveau quelques contemporains. Mais alors ce n'est pas à Henriquel ou à Gaillard qu'ils demandent conseil. C'est à Dürer, comme le faisait naguère, en Hollande, l'énergique Pieter Dupont. C'est à des maîtres de plus haute époque encore, comme le font aujourd'hui nos graveurs « d'avant-garde ».



Fig. 558. — Gaillard : Dom Guéranger. Gravure au burin. 1878.

L'Eau-forte de reproduction. — Quoique l'art classique ne l'ait, à vrai dire, jamais renié, le procédé confère à ceux qui l'emploient un cachet de modernisme. Les transfuges du burin, comme le souple Léopold Flameng (1831-1911) ou comme Waltner (1846-1925), aux effets plus sonores, ont eu des admirateurs dans les deux camps. Jacquemart (1837-1880), malgré sa facture un peu maigre, a connu un long succès avec ces natures mortes extraordinairement habiles que sont les *Gemmes et Joyaux de la Couronne*, gravées de 1864 à 1868. K. Kœpping (1848-1914), élève de Waltner, et W. Unger ont occupé en Allemagne une situation considérable.

Mais c'est la gravure de reproduction tout entière qui perd du terrain chaque jour. Ses derniers fidèles ont consommé eux-mêmes leur défaite en appelant la photographie à leur aide, et en ne nous donnant ainsi trop souvent que des traductions de traductions. Un homme comme H. Rivière est plus conséquent avec lui-même quand il pratique franchement les techniques industrielles et les élève au rang d'un art véritable.

L'EAU-FORTE ET LA POINTE SÈCHE ORIGINALES

Suivant l'exemple des romantiques, la plupart des peintres, des illustrateurs et même des sculpteurs ont manié la pointe.

En France, il faut tout au moins citer Degas, Manet, Marcellin Desboutin, Pissarro, Bonvin, Ribot, Besnard, Forain, Lepère, Rodin, Steinlen, Huard. En Espagne, Fortuny. En Belgique, Leys, Baertsoen et Ensor. En Hollande, Jongkind, Israëls et M.-A.-J. Bauer. En Allemagne, Hans Thoma, Wilhelm Leibl, Max Klinger, Max Liebermann et Käte Kollwitz. En Suisse, Van Muyden. En Suède, Karl Larsson. En Amérique, Mary Cassatt....

Ce n'est pas sans remords que nous nous bornons à cette sèche et incomplète énumération. Mais, quelle que soit la valeur de leur œuvre sur cuivre, la personnalité de ces artistes a su s'exprimer mieux encore par d'autres moyens, et il nous faut réserver un peu de place à ceux qui nous semblent avoir été essentiellement des graveurs.

Seymour Haden. — Chirurgien notoire, Sir Francis Seymour Haden, né à Londres en 1818, est, parmi les aquafortistes, beaucoup plus qu'un amateur. S'il ne parvint pas à forcer les portes de la Royal Academy, il fut le président respecté de la Painters-Etchers Society. Quand il mourut, en 1910, il était depuis longtemps le « leader » de la gravure originale.

C'est au cours d'un voyage de détente en Italie, en 1845, qu'il aurait gravé ses premiers croquis. Il est déjà tout entier dans ces indications cursives soutenues par quelques noirs savoureux. Nous connaissons la formule pour l'avoir rencontrée chez Geddes, chez Wilkie... et chez Rembrandt, que Seymour Haden saura interroger jusqu'à l'indiscrétion.

Si la date inscrite sur ces premières planches est celle de leur exécution, l'intervention de Whistler n'était pas si nécessaire qu'on l'a dit pour lui remettre, en 1858, la pointe en mains. Peut-être n'a-t-il pas échappé alors à l'emprise de son futur beau-frère; mais l'influence est tout au moins réciproque, et ce n'est pas le moindre de ses titres de gloire.

Seymour Haden est le graveur des rivières et des parcs de la vieille Angleterre. Il donne parfois l'impression d'avoir vu surtout dans la limpidité des eaux l'occasion d'une belle morsure et dans la ramure des grands arbres le prétexte à de belles valeurs veloutées de pointe sèche. Les deux cent cinquante pièces de son œuvre sont de brillantes variations exécutées par un remarquable virtuose.

Whistler. — Il n'avait que vingt-trois ans, quand il fit, en 1857, ses premiers essais. L'année suivante, il dédiait à son « vieil ami » Seymour Haden ses *Douze eaux-fortes d'après nature*, que l'on a nommées la « suite française », car elle fut imprimée à Paris, chez Delâtre. Ce sont des paysages et des types de France et d'Alsace, traités en croquis, d'une pointe vive et spirituelle.

En 1859, paraissent à Londres les *Seize vues de la Tamise*. C'est le fleuve des docks, grouillant et déguenillé, avec son décor sordide de « warehouses » de planches, couvertes d'enseignes tapageuses, avec sa



Fig. 559. — Whistler : La Tamise. Eagle wharf. Gravure à l'eau-forte. 1859.

végétation de pilotis, de mâts et de cordages, ses relents de saumure et de suie. Or, la merveille, c'est d'avoir exprimé ce pittoresque un peu louche dans la langue la plus aristocratique.

A plusieurs reprises, notamment en 1861 et 1879, Whistler reviendra sur ce sujet. Il remontera les rives du fleuve, passera sous le vieux pont de pilotis de Battersea, ira respirer les cieux moins fumeux de Chelsea, de Fulham et de Putney. Sa pointe, toujours plus subtile, rendra la légèreté de la brume et la délicatesse de l'atmosphère. Ses mises en page auront la hardiesse d'arabesque des Japonais.

En même temps, il esquisse de nombreuses figures, où, parmi des indications par trop fugitives, se laissent entrevoir quelques charmants petits modèles, Maude, Tillie, sveltes comme des gazelles et fines comme des Tanagra.

Son œuvre de paysagiste se complète et se transforme encore avec ses deux séries de Venise (1880 et 1886). Entre le ciel et la lagune, la ville allonge une mince frange de dômes et de clochers. Nobles et délabrés, les palais plongent dans l'eau dormante leurs façades fleuries. Des voûtes offrent la paix de leur ombre transparente. Visions délicates, qu'expriment des morsures légères, une encre blonde, une pointe qui évite d'insister et d'appuyer.



Fig. 560. — Tissot : Mavourneen. Pointe sèche, 1877.

Puis l'artiste nous promène à Londres, Amsterdam, Ostende, Bruges, Bruxelles, Calais, Tours. Loches, Paris. Sur un ton de plus en plus détaché, en quelques touches papillotantes, il évoque les ateliers de forgerons, les échafaudages de maçons, les pauvres éventaires de fripiers, de fruitiers, de barbiers, de chiffonniers, de bouchers. Le dernier croquis (le n° 442 du catalogue) est daté de Corse, en 1900.

Legros et Tissot. — On sait comment le peintre dijonnais Alphonse Legros (1837-1911) a trouvé, vers 1863, en Angleterre une seconde patrie. Quelques années auparavant, il avait gravé ses premières planches. Des sept cents pièces qui composent son œuvre, beaucoup se signalent par une gaucherie et un laisser-aller agressifs, qui n'ont que trop fait école. Mais ce primitif sait fort bien, à l'occasion, graver de la main la plus souple de petites planches fort habiles,

comme son *Job*, son *Marchand de Mouron* et son *Bonhomme Misère*. Ces contradictions se résolvent très heureusement dans quelques grands masques ascétiques, comme le *Dalou*, le *Rodin*, le *Cardinal Manning*, d'une écriture remarquablement ferme et volontaire.

L'Angleterre s'est annexé également le Nantais Jacques-Joseph Tissot (1836-1902). Il était fixé à Londres depuis quatre ans quand il s'est mis à la gravure, en 1875. Dans ses pointes sèches d'un grand format, il obtient des gris très fins, avec des traits légers qui effleurent à peine le métal, et tire des « barbes » du métal des noirs profonds et veloutés. Il a surtout laissé de la femme anglaise de son temps quelques images parfaitement distinguées. *La convalescente* et *Le Chapeau Rubens* (1875), *Miss B...*, *Miss L...*, *Mavourneen* (1877). Ses œuvres plus récentes, surchargées de travaux, sont loin d'avoir la même aisance élégante.



FIG. 561. — Rops : Le plus bel amour de don Juan. Aquatinte. 1886.

L'Anglais William Strang et le Français Paul Helleu, nés l'un et l'autre en 1859, ont continué, le premier, Alphonse Legros, et le second, Jacques-Joseph Tissot, avec un succès qui n'est point encore oublié.

ROPS. — Né à Namur en 1833, Félicien Rops fit ses débuts, comme lithographe, dans des journaux satiriques de Bruxelles : *Le Crocodile* (1853) et *L'Uylenspiegel* (1856).

Il fut appelé en France vers 1862, pour donner un frontispice à l'eau-forte aux *Cafés et Cabarets* d'Alfred Delvau. Du même auteur, il illustra bientôt les *Cythères parisiennes*, *Le grand et le petit Trottoir* et le *Diction-*

naire érotique. Désormais et presque jusqu'à la fin de sa carrière, en 1898, un livre léger ne pourra être offert aux bibliophiles sans un frontispice de Rops. Cette série, gravée avec une verve fort libre, n'est pas la moins plaisante de son œuvre.

L'artiste est allé beaucoup plus loin en cette voie, et il s'est attaqué au thème de la chair avec une audace qui n'a pas été étrangère à son succès. Il a même donné du vice et de la luxure quelques images assez effrayantes pour qu'on ait voulu voir en son œuvre « le plus strict souci de moralité ». Contentons-nous de cette confession, à peine pénitente : « La femme a pris trop de place dans ma vie. Je l'ai trop aimée, mais je lui dois le peu que j'ai fait. »

Ce thème, dont la valeur plastique n'est pas discutable, a été traité par Rops avec un constant souci de perfection. Il arrive même assez souvent que son dessin châtié refroidisse la frénésie de l'imagination. Le graveur ajoute sans cesse aux recettes que lui ont transmises Bracquemond, Jacquemart et Lalanne. Il use de l'aquatinte, du vernis mou et même, ce qui est bien son droit, de l'héliogravure avec une dextérité sans pareille.

De Rops (et aussi de Degas) procèdent deux savants graveurs de notre temps. Armand Rassenfosse, né à Liège en 1862, est le maître et le père du vernis mou. Nous lui devons de beaux portraits et des nus d'une grande tendresse. Le Dijonnais Louis Legrand, né en 1865, s'est révélé en 1885 par ses dessins du *Courrier français.* Son trait puissant et souple enferme des modelés pleins et harmonieux. Quand il s'évade des coulisses, des music-halls et de Montmartre, son art est d'une grande hauteur. Une scène bretonne, *Beau soir*, ferait une admirable Sainte Famille.

Zorn. — Il n'avait encore peint que des aquarelles, lorsque, en 1882, à vingt-deux ans, il fut initié à l'eau-forte. Il était alors à Londres, et sous l'influence de Tissot. Mais bientôt il se créait la manière bien personnelle qui resta la sienne. Une averse serrée zèbre la planche de longs traits aigus. Le dessin, presque sans contours, est construit uniquement par la tache. Chaque page est un tour de force de prestesse. C'est là le fort et le faible.

De nombreux portraits restent, comme de surprenants instantanés : *Rosita Mauri* (1889), *Renan* (1892), *Harald Wieselgren* (1893), *Mrs Isabella Gardner* (1894), *Rodin* (1906)....

Mais les nus occupent dans son œuvre une place aussi importante. Quand il exprime son amour de la chair blonde sous les caresses de la lumière, sa pointe consent à ralentir un instant sa course endiablée et à traiter la nature avec un peu du respect qu'elle mérite.

Le paysage gravé depuis Meryon et Whistler. — Depuis une vingtaine d'années, la figure humaine est passée au second plan chez nos aquafortistes. Les planches picaresques de Bernard Naudin (né en 1876) ou d'Auguste Brouet (né en 1872) feraient exception à cette règle, si le débraillé piquant de ces artistes n'appartenait aux chapitres de Rembrandt et de Goya autant qu'au nôtre. C'est au contraire une moisson d'expressions neuves que continuent à nous apporter les paysagistes.

Parmi les disparus, il faut citer Maxime Lalanne (1827-1886), qui fut un des promoteurs de la Société des Aquafortistes et un maître technicien. La variété des morsures donne à son trait un brillant et une fluidité rares. Ses planches sont tantôt enlevées de verve, comme dans ses vues du vieux Paris, en 1865, tantôt traitées avec un travail très précieux, comme dans sa série *Chez Victor Hugo*, publiée chez Cadart, en 1864.

Henri de Braekeleer, anversois (1840-1888), use au contraire d'un griffonnis ingrat et triste. Mais il exprime en poète l'âme des cours abandonnées, des murailles délabrées, des intérieurs rustiques, des petites gens paisibles et effacés.

On pourrait appliquer à Félix Buhot (1847-1898) un mot qui n'a pas été fait pour lui et le qualifier de « cordon bleu de l'eau-forte ». Les experts seuls sauraient démêler dans sa pâte grasse, variée, croustillante, le dosage de la morsure et de la pointe sèche, de l'aquatinte, du vernis mou et du lavis. C'est un amoureux des vieux papiers, un dévot de la « belle épreuve ». Il a lancé cette mode des « marges symphoniques », qui a enchanté pendant un temps les amateurs d'états rares. Mais ce virtuose a laissé quelques visions très justes du Paris ou du Londres contemporains : les *Fiacres*, ruisselants sous la pluie au quai de l'Hôtel-Dieu (1876), la *Place Pigalle*, avec son omnibus à chevaux (1878), la *Neige à Paris*, sur la place Bréda (1879), *Westminster Bridge* (vers 1884).

Tout près de nous, ce sont : Henri Rivière (né à Paris en 1860), dont les paysages bretons sont d'une justesse et d'une science magistrales, dans leur austère concision; Gustave Leheutre (né à Troyes en 1861), qui se partage entre l'eau-forte et la pointe sèche et dont la main légère exprime si délicatement la vieille France provinciale; David Young Cameron (né à Glasgow en 1865), qui traduit les paysages d'Angleterre et d'Écosse avec une précision et un flegme imperturbables; Eugène Béjot (né à Paris en 1867), amoureux des quais et des fleuves, dont il donne des notations élégantes et limpides; Frank Brangwyn (né à Bruges, de parents anglais, en 1867), qui ordonne la nature en rythmes saisissants et en dégage le grandiose avec une robuste facilité; Jacques Beurdeley (né à Paris en 1874), qui exprime avec une sincérité prenante la campagne toute simple sous le ciel pâle de l'Ile-de-France; Muirhead

Bone (né aux environs de Glasgow en 1876), dont les paysages londoniens sont gravés d'une pointe sûre et incisive ; le Canadien Donald Shaw Mac-Laughlan (né en 1876), qui débuta avec la rigueur d'un quattrocentiste, et dont la main, toujours économe de travaux, s'est cependant assouplie pour exprimer l'épanouissement de la verdure sous la lumière ; Pierre-Louis Moreau (parisien, né en 1876), qui, avec la sensibilité la plus frémissante, la distinction la plus raffinée, servies par une science sûre, discrète, subtile, nous a donné de délicats chefs-d'œuvre sur les petites villes de la Provence et du Jura, les ports de la Méditerranée, de la Manche et de la Mer du Nord ; Adolphe Beaufrère (né à Quimperlé), qui nous a tracé de sa Bretagne des portraits harmonieux et qui y a attiré le Parisien Jean Frelaut, aux visions âpres et farouches. C'est enfin Charles Heyman (né à Paris en 1881), dont les débuts semblaient nous promettre un digne successeur de Meryon, et que la guerre nous a enlevé en 1915. Plus qu'il n'en faut, au total, pour nous faire oublier quelques niaiseries prétentieuses et déplaisantes à dessein, que le snobisme encourage depuis vingt ans dans l'Europe entière.

LA LITHOGRAPHIE

Battue par la photogravure jusque dans le journal satirique, qui était pourtant son œuvre, la lithographie subit à partir de 1870 une éclipse passagère. Le centenaire de 1895 fut presque une réhabilitation.

Le procédé n'avait d'ailleurs pas dit son dernier mot. Le perfectionnement de l' « autographie » (dessin sur papier reporté ensuite sur pierre ou sur zinc) a permis à des artistes comme Corot ou Whistler des croquis sur nature d'une sensibilité exquise.

Chéret et l'Affiche. — Un genre nouveau, même, allait naître, qui est tributaire de la technique lithographique et alimente une industrie prospère.

Jules Chéret, qui en fut le principal ouvrier, est né à Paris en 1836. Écrivain lithographe à treize ans, il apprend à dessiner tant bien que mal et, après un séjour en Angleterre, il fonde à Paris, en 1866, une imprimerie qui vit encore. Il lance alors sa première affiche illustrée : *La Biche au Bois*, pour la Porte Saint-Martin.

Un millier d'autres allaient suivre, sans compter les menus et les programmes. Le *Concert des Ambassadeurs* (1884), le *Bal du Moulin-Rouge* (1889), l'*Olympia* et les *Folies-Bergère* (1892), la *Bodinière* (1900) fourniraient un beau résumé de cette brillante production.

Jambes en l'air, doigts crispés, lèvres retroussées, perruques et vête-

ments fouettés par le vent, les personnages de Chéret dansent une ronde endiablée avec les lettres de la réclame. Un trait haché, fringant, issu de Watteau et de Grévin, des accords éclatants et ingénus de rouge vif et de jaune cru sur champ d'azur concourent à cet entrain un peu factice.

D'excellents dessinateurs, en tous pays, ont pratiqué ce genre avec leur tempérament propre et y ont introduit autant d'art que peuvent en comporter les thèmes de la publicité. Ce n'est point la faute de Chéret et de ses émules si trop de peintres leur ont emprunté, en retour, le secret de violenter l'attention du passant toujours plus pressé, et si tant de toiles de nos Salons ne sont plus que de sommaires et tapageuses affiches.

La chromolithographie. Henri Rivière. — L'affiche n'est qu'une forme un peu brutale de la chromolithographie. Poussée jusqu'à l'imitation littérale de la peinture, la « chromo » a eu un succès commercial considérable, tellement que ce tableau du pauvre est bientôt devenu synonyme de vulgarité. Il est probable qu'avec le recul du temps on saura trouver au moins un charme de naïveté à cette imagerie aujourd'hui démodée.

Parmi les lithographies murales en couleurs qui n'ont point connu ce discrédit, il faut citer les séries de paysages que Henri Rivière a publiées à partir de 1898 : les *Aspects de la Nature*, les *Paysages parisiens*, la *Féerie des Heures*, les *Trente-six vues de la Tour Eiffel*, *Au vent de Noroît*, le *Beau pays de Bretagne*. Quelques initiés seuls savent le loyal talent que Henri Rivière, né à Paris en 1860, a mis dans ses eaux-fortes, ses bois en couleurs et ses aquarelles. Mais ses lithographies ont atteint le grand public, et elles le méritaient, car, à la noble construction des classiques, elles joignent cette connaissance intime des jeux de lumière que les impressionnistes nous ont révélée.

Fantin, Redon et Carrière. — Les temps romantiques semblent depuis longtemps révolus, que le lyrisme cherche encore son expression dans la lithographie.

C'est de 1862 à 1905 que Fantin-Latour a tracé sur la pierre près de deux cents compositions qui se réclament de Berlioz, de Schumann ou de Wagner, mais qui, avec la répétition des mêmes figures conventionnelles dans une atmosphère de crépuscule, sentent souvent le délassement un peu monotone d'un peintre dont la main continue à courir après une longue journée de modèle.

Né à Bordeaux en 1840, Odilon Redon est nourri, lui aussi, de la musique allemande comme de la poésie d'Edgar Poë, de Baudelaire et de Mallarmé. Le visionnaire Bresdin lui a enseigné l'eau-forte, puis, de 1879, avec sa première série *Dans le Rêve*, jusqu'en 1900, il donne plus de

cent cinquante lithographies, d'un style assez indigent, visages angoissés ou mystérieux, hiéroglyphes qui surgissent des ténèbres : songe douloureux où l'étrange confine à l'absurde, mais poursuivi avec une conviction qui le sauve du ridicule.

Eugène Carrière avait débuté dans la carrière artistique, en 1868, chez un imprimeur lithographe. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait, vingt-cinq ans plus tard, confié à la pierre quelques-unes de ses symphonies monochromes. Une quarantaine de pièces, portraits ou têtes d'expression de grand format, composent son œuvre. Le crayon, le lavis, le grattoir, le tirage en plusieurs planches lui donnent des modelés amples et savoureux. C'est un métier de peintre, fumeux et déliquescent dans ses mauvais jours, mais qui, comme dans le *Verlaine* de 1896, peut être d'une richesse de matière sans égale. Et surtout l'artiste a enfin réalisé l'évocation troublante de la vie intérieure. Tel visage diaphane et baigné de clarté lunaire, comme sa *Nelly Carrière* de 1895, est chargé de tendresse douloureuse et de poésie.



Fig. 562. — Toulouse-Lautrec : May Belfort. Lithographie. 1895

Toulouse-Lautrec. — Né à Albi, en 1864, Henri de Toulouse-Lautrec débute en 1891 par une affiche, *Moulin-Rouge*, que suivront, jusqu'à sa mort, en 1901, près de trois cent soixante lithographies de tous formats.

Ses vrais maîtres sont Degas, Forain et les Japonais. Il rivalise avec eux par le modernisme de l'observation, la mise en page imprévue, la liberté de l'écriture, l'accord raffiné des encres et des papiers.

Ses domaines sont le Moulin-Rouge et le Théâtre libre, les Ambas-

sadeurs et la Scala, le cirque et le turf, les bars et le trottoir. Il y promène une cruelle lucidité nuancée de quelque sympathie.

Un trait qui se moque de la calligraphie comme de l'exactitude littérale, invertébré, dégingandé, dédaigneux de toute application, mais étonnamment sensible et expressif, un modelé toujours plus souple, caressant, chatoyant : on ne pouvait aller plus loin à l'opposé du dessin académique. Or, ici, le métier est l'homme même, avec ses disgrâces physiques, sa santé débile, ses nerfs à fleur de peau.

Le laisser-aller de l'artiste a fait école. On nous a livré des œuvres plus faisandées et plus décadentes encore. Mais ces surenchères sentent le système et la redite. Elles ne sont pas sauvées par la distinction innée et la spontanéité qui font le prix de l'art d'un Toulouse-Lautrec.

LE BOIS ET L'ILLUSTRATION

Le bois de reproduction. Baude. — Les progrès du « bois de teinte » lui permettaient d'aspirer à la reproduction des tableaux. Aussi verrons-nous de bonne heure un ouvrage comme l'*Histoire des Peintres* (1861-1875), de Charles Blanc, uniquement illustré par ce procédé.

A dire vrai, même les excellents ouvriers qui gravèrent si brillamment ailleurs les dessins de Doré, comme Pisan, Adolphe Gusman ou François Pannemaker, n'aboutissent ici qu'à une imitation grise et plate de la taille-douce. Car c'est autre chose de graver une gouache spécialement destinée à l'illustration et de créer une langue nouvelle pour traduire la peinture. L'honneur en appartient à la génération suivante, dont Charles Baude nous apparaît comme le plus brillant représentant.

Né en 1855, il travaillait à vingt ans pour *Le Monde illustré*. Pendant trente années, aidé par un atelier très actif, il a donné aux magazines français et anglais quelques centaines de bois d'après les maîtres anciens et modernes. Personnellement, il s'est attaqué plus d'une fois à Rembrandt, qu'il traduit en un style large, robuste, généreux. Une belle épreuve du *Sobieski* (1885), du *Rembrandt en officier* (1888) ou du *Nicolas Bruyningh* (1895) peut être placée auprès des pages célèbres de la taille-douce. Parmi les modernes, ses préférés sont Bastien-Lepage, Ribot, Bonnat et Lhermitte. M. Baude a exprimé avec une grande variété le caractère et la pâte même de chacun d'eux. Il lui est même arrivé de leur rendre le service qu'Audran rendit à Le Brun ou Henriquel à Delaroche : ses traductions sont souvent écrites d'une main plus sûre que l'original.

Depuis 1908, Charles Baude s'est enfermé dans un isolement un peu

dédaigneux. C'est que, avec une brusquerie et une ingratitude surprenantes, le public s'est détourné du bois de reproduction au moment même où cet art parvenait à la plus haute perfection technique.

Les xylographes ont bien leur part de responsabilité dans cette désaffection. Pressés par le temps, ils ont trop souvent appelé à leur aide la photographie et préparé ainsi le triomphe de cette dernière. Mais ils ont été avant tout victimes d'un revirement de la mode, que la suite de ce chapitre fera mieux comprendre.

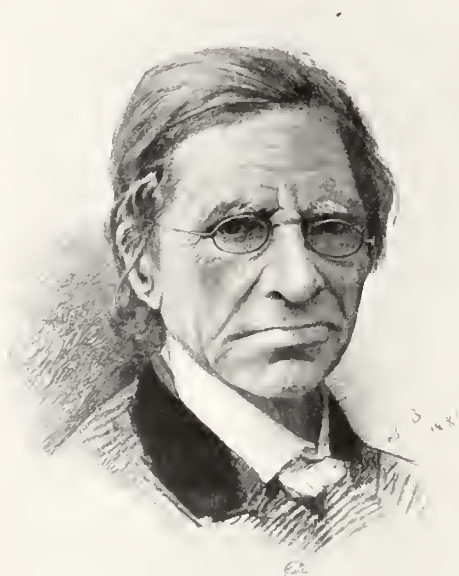


Fig. 565. — Baude : Littré, d'après Bastien-Lepage. Gravure sur bois, 1881.

L'actualité et l'illustration : Morin et Vierge. — Nous revenons ici dans un domaine où la personnalité des graveurs s'efface devant celle des artistes qui leur fournissent leurs dessins.

Né au Havre en 1824, Edmond Morin dépensa de bonne heure dans les journaux illustrés un savoir hâtivement acquis et une imagination inépuisable. Après quelques essais comme caricaturiste, il séjourne à Londres, vers 1850, et y apprend de l'aquarelliste John Gilbert, collaborateur attitré de l'*Illustrated London News*, la recette du dessin d'actualité. Désormais, et jusqu'à sa mort, en 1882, Morin donne à ce journal et à vingt autres, à *L'Illustration*, au *Magasin pittoresque*, au *Tour du Monde*, au *Musée des familles*, et surtout au *Monde illustré*, des dessins clairs et vivants sur le fait du jour : le combat de boxe ou le mariage princier, le bal costumé ou le grand enterrement, l'ouverture de la chasse, les vendanges, les premiers froids, le jour de l'an ou le retour des hirondelles.

Bientôt tout ce qui ne peut trouver place dans sa composition vient se loger dans les marges. Ce sont dix tableaux en un seul, rejoints par des guirlandes de feuillages, des cascades de bonshommes, des fantasias d'accessoires, des quadrilles de lettres, toute une ornementation dix fois

plus spirituelle et plus abondante que ne le fut jamais la rocaille en ses plus beaux jours.

L'imagination est servie par une vision claire et un goût charmant. D'excellents graveurs, comme Méaulle, Lepère et Baude, tiennent certainement de Morin le sens de la page bien tachée.

En 1863, Marcelin, son ancien collaborateur du *Monde illustré*, fonde *La Vie Parisienne*, reflet du monde et du demi-monde du Second empire. Libéré du bois, car le journal recourt au gillottage, Morin lui donne des dessins au trait, tracés de la plume la plus déliée et la plus capricieuse. Chacun d'eux est une dentelle arachnéenne ou un paraphe étincelant. Nous sommes ici aux antipodes de l'effort et du pédantisme.



FIG. 564. — Edmond Morin : Composition pour *Le Monde illustré*. Gravure sur bois. 1863.

Les deux manières de Morin se rencontrent dans l'illustration du livre. *L'Hôtel des Haricots* (1864), *Monsieur, Madame et Bébé* (1898) peuvent être cités parmi ses plus heureuses réussites.

Daniel Vierge (1851-1904) suivit d'abord au *Monde illustré* les traces de Morin. Il s'appelait de son vrai nom Urrabieta, était né à Madrid, mais s'était fixé à Paris depuis 1867. Paralysé à trente ans, il apprit courageusement à dessiner de la main gauche, et c'est à peine si sa collaboration aux journaux et aux livres se ralentit.

Parmi ses nombreuses illustrations, *Les Travailleurs de la Mer* (1876), les *Œuvres de Michelet* (1876), *Don Pablo de Ségovie* (1882), *Le Cabaret des trois Vertus* (1894) restent célèbres chez les bibliophiles.

La personnalité de notre artiste se dégage à partir de 1876. Un

dessin papillotant, un peu saccadé, mais vif et spirituel, des aquarelles lumineuses et transparentes ont donné naissance à des bois miroitants et soyeux qui font honneur à la virtuosité d'interprètes comme Alfred Martin, Jacques Beltrand, Clément Bellenger, Auguste Lepère, Frédéric Florian, J.-L. Perrichon.

Lepère (1849-1918). — Nous venons de rencontrer son nom parmi les graveurs de Morin et de Vierge, et c'est en effet en interprétant ces artistes dans *Le Monde illustré*, à partir de 1875, qu'il a pris le goût des bois clairs et brillants. Personne n'excelle comme lui à faire chatoyer



Fig. 565. — Lepère : Les Toits de Saint-Séverin. Gravure sur bois originale (*L'Image*). 1897.

sur le buis bien lisse la moire des tailles onduleuses. Mais cet ouvrier exceptionnellement habile se trouve être aussi un peintre fort bien doué. A partir de 1877, les meilleurs bois d'Auguste Lepère sont gravés d'après ses propres dessins.

Le procédé ne manque pas de bénéficier bientôt de cette heureuse rencontre. Des planches comme *Autour des fortifications* ou le *Port aux Pommes* (*Revue illustrée*, 1886), la série sur la *Forêt de Fontainebleau* (*ibid.*, 1887-1889) ou encore l'illustration des *Paysages parisiens* d'Émile Goudeau (1892) sont d'une technique parfaite. Les teintes, graduées sans fadeur, sont soutenues par des blancs et des noirs francs. Le trait, ferme et gras, joue déjà un grand rôle. La planche est en parfait accord avec la typographie. Pas une des critiques qui vont accabler le bois de teinte ne porte devant ces œuvres accomplies.

Pourtant Lepère est des premiers à se lasser de ce procédé. Il recherche des accents plus sobres et plus virils. Dans *L'Image*, en 1896 et même un peu avant, nous constatons un retour inattendu à la vieille technique du bois de fil au canif.

Parmi les meilleurs exemples de cette dernière manière, on peut citer l'illustration de Huysmans : *La Bièvre, Les Gobelins et Saint-Séverin* (1901), *A Rebours* (1902). Le trait est fort, noir, franchement détaché sur le blanc du papier. Mais l'arabesque reste harmonieuse, toute fleurie de boucles et d'accroche-cœurs. Malgré son effort vers un art plus farouche et plus brutal, le talent de Lepère reste fait d'amabilité et de séduction.

Le bois au couteau. — Il ne faut pas expliquer par la fantaisie d'un seul artiste la révolution que nous venons de surprendre. A la même date, Félix Vallotton se plaisait à des simplifications en noir sur blanc voisines de l'ombre chinoise, et Paul Gauguin nous initiait aux beautés du style maori.

Les uns et les autres ne faisaient que céder à cette poussée d'archaïsme que nous avons vue s'accentuer avec le siècle. Dans les pays germaniques, où l'imitation de Dürer et de Holbein est un mal chronique, Alfred Rethel (1816-1859) dessine déjà sur bois comme un contemporain de Maximilien. En Angleterre, William Morris grave en 1866 trente-cinq dessins de Burne-Jones dans le style des vieux xylographes vénitiens. On sait quel rôle bienfaisant Morris a joué dans la rénovation du livre en fondant la Kelmscott-Press en 1891. Mais on sait aussi que cet initiateur, comme son collaborateur Walter Crane (1845-1915), comme les charmants illustrateurs Kate Greenaway (1846-1901) et Aubrey Beardsley (1872-1898), est fortement imprégné de préraphaélisme.

Les primitifs donnaient une leçon salutaire de simplicité et ils nous ont rappelé fort utilement que le noir et le blanc sont les éléments essentiels de la belle typographie. En déclarant la guerre au gris, dans son étude célèbre *Trois livres* (1896), Bracquemont aurait fait en d'autres temps une bonne action. Mais nos contemporains n'ont pas manqué de courir d'un extrême à l'autre. Pour éviter certain bois de teinte trop terne, trop mièvre et, à leur gré, trop savant, ils sont revenus à la technique des tailleurs d'images populaires.

Quand le procédé est manié par un Carlègle ou un Daragnès, il peut aboutir à des œuvres très raffinées. Mais il nous a valu des milliers de planches dont la lourdeur et la gaucherie sont la seule caractéristique.

On peut déjà prédire que nos bibliophiles ne tarderont pas à regarder sans orgueil les indigestes placards de cirage, qui, dans trop de livres modernes, tiennent lieu d'illustration. Déjà, ce qui nous reste

d'habiles graveurs sur bois revient à une attitude moyenne, et, en dernière heure, on ne rougit plus d'étoffer de quelques gris précieux l'accord fondamental du blanc et du noir.

LES HUMORISTES

Le genre qu'un Gavarni ou un Daumier avaient placé si haut ne disparaît pas avec ces artistes. La caricature ne se contente pas d'emplir chaque semaine les journaux satiriques, qui se multiplient en tous pays. Elle déborde même sur les quotidiens, qui, pour la plupart, apportent chaque matin à leurs lecteurs un ou deux dessins humoristiques.

Nous avons déjà vu la lithographie disparaître en ce domaine. Si le bois persiste encore quelque temps dans certains journaux étrangers, il n'y a guère d'accent propre, et son ambition se borne au fac-similé. La photogravure la plus banale supplante en définitive les autres procédés. C'est le croquis tracé par le dessinateur qui nous est livré par une transcription littérale.

Keene (1823-1891). — Fondé à Londres par Maghew en 1841, le *Punch* a dû pour beaucoup son succès universel aux dessins de John Leech (1817-1864), qui se recommandent par un sens d'observation fort plaisant.

Le journal fit une recrue plus précieuse encore quand il ouvrit ses portes, en 1851, à Charles-Samuel Keene. Il était passé d'une étude d'avoué à un bureau d'architecte, puis dans l'atelier de gravure des frères Whymper, que fréquentaient de nombreux artistes. Un frontispice pour *Robinson Crusoé* avait été, en 1842, le début de sa production abondante d'illustrateur. Mais, quel que soit son talent de vignettiste, l'essentiel de son œuvre, ce sont les milliers de dessins humoristiques qu'il donna pendant quarante ans aux journaux comme le *Punch* ou *Once a Week*.

C'est probablement la plus riche et la plus réjouissante galerie de types et de paysages anglais qui existe en dehors des romans de Dickens. Récusons-nous pour les légendes, dont l'humour spécial déroute l'étranger, mais il y a dans le dessin un esprit mordant qui passe les frontières.

Les figures, silhouettées d'une plume incisive, sont vivement ombrées par place de quelques hachures acérées ou de quelques prestes zigzags. C'est la formule de John Leech, mais vivifiée par une vision plus aiguë, traitée d'un style sûr, un peu sec et métallique au début, plus large et plus coloré d'année en année.

Malgré son apprentissage de graveur, Keene ne semble guère s'in-

quiéter de la traduction de ses dessins. Ainsi qu'ailleurs Menzel, il laisse ses interprètes se tirer d'affaire comme ils peuvent. Aussi cet homme qui a eu des milliers de pages gravées sur bois est-il resté sans influence sur la gravure en bois. Mais il a manié la plume d'une main si intelligente et si volontaire qu'il en a fixé la formule pour un demi-siècle. En pays anglo-saxon et ailleurs, d'innombrables dessinateurs ont imité et imitent encore l'écriture de Keene.



Fig. 566. — Keene : Education. Gravure sur bois (*Punch*), 1881.

Caran d'Ache (1858-1909). — Une histoire un peu complète de la caricature devrait réserver une large place aux journaux allemands et, en particulier, aux *Fliegende Blätter*, qui paraissent à Munich depuis 1845. Chez tel de leurs collaborateurs, comme Adam, Adolf Oberländer, né à Regensburg en 1845, on rencontrerait déjà les principaux éléments d'un certain dessin comique dont nous allons trouver une formule achevée chez Caran d'Ache.

Celui-ci nous vient de plus loin, ayant passé ses vingt premières années à Moscou, d'où il a rapporté son pseudonyme (en russe : crayon). Mais il est de souche française, comme l'atteste son vrai nom : Emmanuel Poiré. De petits dessins militaires, en 1883, laissent déjà deviner sa verve. Elle se donne libre cours dans sa parodie des *Courses dans l'Antiquité* (1888), puis dans les *Albums Caran d'Ache*, réunis chez Plon à partir de 1889, et dans *Les Lundis de Caran d'Ache* « pour les enfants de quarante ans et au-dessus », publiés à partir de 1896. Tout le monde connaît ces charges sans prétention ni méchanceté, dont les cavaliers, les chasseurs, les Marseillais, les Anglais, les rastaquouères sont les

plus fréquentes victimes. Chacune est un petit acte, admirablement réglé, où les personnages, les animaux et jusqu'aux accessoires jouent leur rôle avec une bouffonnerie irrésistible. La plupart sont des histoires sans parole. Quelques mots apparaissent parfois, comme un sous-titre dans un film bien fait; ils éclatent alors au bon moment, de la façon la plus réjouissante.

Le dessin participe largement à cette force comique. C'est un simple trait, hardiment conventionnel, imperturbable comme un hiéroglyphe, avec des abréviations et des déformations cocasses. On eût bien étonné le spirituel Caran d'Ache, si on lui eût dit que, quelques années plus tard, une géométrie au moins aussi arbitraire et fondée sur un savoir moins certain nous serait donnée sans rire comme le maître mot de l'art.

Forain. — Né à Reims en 1852, Jean-Louis Forain, après avoir traversé sans éclat l'atelier de Gérôme à l'École des Beaux-Arts de Paris, risque quelques eaux-fortes et se donne enfin au journal humoristique. A partir de 1876, il publie dans *Scapin*, dans *La Cravache*, *L'Avant-Scène*, *La Vie Moderne* des pages d'un esprit déjà acerbe. Le dessin s'inspire à peu de frais de Grévin, mais relevé, au goût du jour, d'une pointe de naturalisme. Nous sommes au moment où *Nana* est glorifiée par la plume de Zola et le pinceau de Manet. Forain lui-même illustre à l'eau-forte la *Marthe* de Huysmans.

Puis, au bout de quelques années, ce petit griffonnage acide se transforme, presque à l'improviste, en une écriture aisée, coulante, d'une décision magistrale. Certes, Degas a passé par là, et c'est lui qui, de toute évidence, a économisé à notre artiste vingt années d'études serrées d'après la nature. Mais, avec une intelligence exceptionnelle, Forain a su assimiler de cette science tout ce qui convenait à ses propres fins.

Dès 1887, *Le Courrier français* nous donne, chaque semaine, sous sa signature, quelqu'une de ces pages où, en quelques traits et en quelques mots, l'auteur condense la substance d'un roman réaliste ou d'une pièce du Théâtre libre. D'une même venue, également cinglants, texte et dessin luttent de concision et d'acuité.

Par la suite, dans ce même journal, dans *Le Fifre*, *Le Figaro*, *L'Écho de Paris*, *Le Journal Amusant*, *Le Rire*, *Le Pss..t* ,..., la formule deviendra plus fulgurante encore; l'emploi du pinceau donnera au trait plus de souplesse et de corps, la page sera plus lumineuse et plus picturale, mais c'est depuis quarante bonnes années que chaque « forain » fait balle et emporte le morceau.

Notre artiste est un effroyable tueur d'illusions. Son terrain de chasse, ce sont les coulisses du théâtre, les dessous de la politique et des affaires, l'envers de la respectabilité, de la famille, de la poésie, de

l'amour. D'un geste impitoyable, il dévoile les turpitudes et les vilenies secrètes, les situations fausses, les compromissions, les partages, les complaisances équivoques. Du thème de *Madame Cardinal*, il a tiré plus de cent variantes inoubliables : « Ah! Monsieur le Comte, jusqu'à quelle heure avez-vous gâté votre Nini? La voilà qui rate encore son Conservatoire! »... Il n'y a que le chapitre des amours séniles qui lui ait fourni une plus riche matière : « Ah! c'est votre mari! Eh bien, vous pouvez le r'prendre : y m'donne plus d'mal que trois enfants! »

En vrai classique, pour qui l'individuel est secondaire, il se contente d'une troupe réduite pour jouer sa comédie : ce sont, comme on dit alors, des « synthèses » et non des portraits. En robe de bal ou en chemise, ELLE, c'est la « petite poison », fruit vert de la grande ville, le nez au vent, le chignon rebelle, le coude un peu pointu, plus de vice que de sens : « J'veux bien, mais à une condition, c'est que Léonie le saura. » — LE MARI : « Ne pas tromper c't homme-là! Ça serait offenser l' bon Dieu! » — LA MÈRE : « Mon fils se marie... cessez de lui écrire... On vous fera soixante francs par mois pour votre enfant... Et puis, faites-le baptiser. » — L'HOMME D'AFFAIRES : « Rassurez-vous. Il n'a que ma parole! » — LE LARBIN : « Qu'est-ce que vous faites, Monsieur Félix? — Oh rien! Je m'asseois ous'qu'a met sa figure! »



FIG. 567. — Forain : « Allons, allons, vieux fou, laissez mes mains tranquilles! Je viens de vider un merlan. » (*Le Rire*, 1896.)

Naturellement, dans la politique, il n'y a que d'immondes fripouilles. Les séries sur la *République Athénienne* (1880), *Les Temps difficiles* (1893), *Doux Pays* (1894) traitent la République aussi durement que Daumier la monarchie : « Et dire qu'elle était si belle sous l'Empire! » Mais quand, avec l'affaire Dreyfus, les passions montent encore d'un ton et quand chacun s'évertue à jeter la boue sur l'adversaire, on se doute qu'à ce jeu c'est Forain qui arrive bon premier.

A mesure qu'on tourne ces pages caustiques, tout ce linge sale remué avec insistance vous prend à la gorge. Très souvent d'ailleurs, la farce côtoie le drame de si près que le rire s'étrangle et se change en petit frisson. Quelle sensibilité réprime et cache la férocité de M. Forain? C'est son secret. Ce qui est certain, c'est qu'il s'est taillé sa place dans l'histoire, parmi les artistes qui ont imposé à leurs contemporains leur conception de la vie.

Willette (1857-1926). — Orgueil de Paris et plus spécialement de Montmartre, Adolphe Willette est né à Châlons-sur-Marne. Il serait trop long d'énumérer tous les journaux qu'il a illuminés pendant quarante-cinq ans de son sourire. Les dessins qu'il donnait au *Chat Noir* en 1882 ont déjà une grâce qui n'appartient qu'à lui. Ce sont de frêles historiettes, sortes de pantomimes funambulesques, dont le protagoniste est le pauvre Pierrot, amoureux ingénu d'une Colombine sans cervelle.



Fig. 568. — Willette : « Que fais-tu là, mon petit ami?... Je ne t'ai jamais vu au catéchisme.... Es-tu du pays? » (*Le Rire*, 1895.)

Dans *Panurge* (depuis 1883) et surtout dans *Le Courrier français* (depuis 1885) et *Le Pierrot* (depuis 1888), le Willette définitif s'épanouit bientôt. C'est un délicieux amalgame d'Anacréon et de Banville, et c'est parfaitement neuf. Le nu fleurit partout : nus candides d'enfants bouclés, à fossettes, avec des ailes dans le dos; nus râblés et dodus de petites femmes au nez retroussé et aux grands cils tendres, descendues de l'Olympe pour venir manger sur la Butte « eune serdine, eune sélède, un sou de pain ». La gaminerie et l'irrévérence se donnent libre cours dans le texte et dans l'image.

Willette est l'ennemi de la raison (Remarquez bien, constate Pierrot, que la plupart des choses qui font plaisir sont déraisonnables), de la morale, des juges et du commissaire, du propriétaire, de la Cen-



Fig. 569. — Steinlen : La Pastèque.

(*Gil Blas Illustré*, 1895.)

sure, des gens pudibonds, plus vilains que les pornographes, et des Anglais, dont la respectability, le cant et le puritanisme sont une offense à la saine gaieté.

Le fonds de sa philosophie est celui de la chanson à boire, de la romance et de la chanson patriotique. Mais son cœur est d'un poète, soit qu'il flambe d'héroïsme avec les soldats de Valmy, soit qu'il module avec une fraîcheur saisissante son hymne perpétuel au printemps.

Willette dessine comme on chante, par besoin de créer de la grâce et de la joie. Sa plume va et vient, par sauts vifs et menus, sur le bristol lisse comme sur le papier « procédé », où le grattoir enlève quelques blancs mousseux. Jusqu'à ses derniers jours, c'est un miracle d'entrain, de naturel et de jeunesse.

Steinlen (1859-1923). — C'est de Lausanne, cette fois, que nous vient ce Montmartrois d'adoption.

En 1883, Th. Alexandre Steinlen dessine déjà au *Chat Noir*, à côté de Rivière et de Willette. Il y révèle notamment ses dons innés d'animalier auxquels nous devons par la suite des peintures de chats qui suffiraient à son renom. Successivement *Le Mirliton* et *Le Courrier français* (depuis 1885), *La Caricature* (depuis 1890), *Le Gil Blas illustré* et *L'Écho de Paris* (depuis 1891), *Le Rire* (depuis 1895) le comptent parmi leurs collaborateurs attitrés.

Pendant dix bonnes années, l'emprise de Forain est indéniable. Puis, vers 1893, au voisinage sans doute de Toulouse-Lautrec, le style s'assouplit et s'accentue. Mais sa vision robuste trouve enfin sa langue propre. En 1895 et 1896, sa personnalité s'affirme avec tant de vigueur que tous les jeunes écrasent le crayon noir sur le papier à gros grain à la manière de Steinlen.

Tout en illustrant des nouvelles réalistes de Maupassant et de Descaves, des vers truculents de Richepin, de Rictus et de Bruant, des romances sentimentales de Boukay et de Delmet, il s'est pris de tendresse pour la vie de tous les jours, qu'il peint avec une sincérité brutale, mais aussi avec une sympathie communicative. Il est, selon le mot d'Anatole France, « le maître de la rue », surtout de la rue populaire, du faubourg, des terrains vagues, des chantiers, des fortifs.

Il a tracé, en quelques touches énergiques, des portraits admirables de vagabonds, de rôdeurs et de pierreuses, de maçons, de charpentiers, de garçons épiciers et de mastroquets, de trottins, de blanchisseuses et de porteuses de pain.

Parfois, à la suite de quelque trimardeur ou de quelque pioupiou permissionnaire, il s'engage sur la grand'route, traverse des forêts solennelles, salue au passage de belles filles de ferme aux cheveux d'or

et débouche dans quelque village de la côte, au milieu des pêcheurs pensifs et des Bretonnes aux yeux clairs.

La dernière partie de son œuvre, dans *Le Chambard* (depuis 1893), *La Feuille* (depuis 1899), *L'Assiette au Beurre* (depuis 1901) est d'une éloquence farouche et un peu systématique. Dans une intention assurément noble et généreuse, peut-être appuie-t-il un peu pesamment sur la corde humanitaire. Mais ceux qui ont eu, dans leur jeunesse, la joie de feuilleter, semaine par semaine, *Le Gil Blas illustré* à un sou, avec son coloriage sommaire, ne chercheraient pas chicane sans remords à l'artiste qui leur a découvert un monde.

Les humoristes contemporains. — A peine, parmi cent autres, pouvons-nous citer ici Hermann-Paul, historiographe de la bourgeoisie parisienne, Charles Huard, peintre de médiocrité provinciale, le fantastique Jean Veber et le féroce Abel Faivre.

Plus près de nous, Roubille et Carlègle (ce dernier est un nouveau don de la Suisse à Paris) ont encore émancipé le dessin comique. Leur trait est stylisé avec une légèreté parfaite et un esprit du meilleur aloi.

En pénétrant partout, la caricature et le dessin de mœurs ont eu une influence marquée sur les sentiments et les idées du grand public. Leur rôle dans la formation des artistes n'est pas moins important. Une concision toujours croissante, une liberté toujours plus hardie dans l'expression de la forme, qui étaient la loi même du genre, n'ont pas été des exemples perdus pour les peintres. Salutaire ou dangereuse, cette action est un fait qui doit compter dans l'histoire générale de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

Nous donnons ici la bibliographie des chapitres x (t. VIII, 1re partie) et xxi (t. VIII, 2e partie).

1° GÉNÉRALITÉS ET MÉLANGES

Bibliographie. — G. Bourcard. *Graveurs et gravures...*, 1910. — Howard C. Levis. *A descriptive bibliography of the most important books in the English language relating to the art and history of engraving and the collecting of prints*, Londres, 1912. — F. Courboin et M. Roux. *Bibliographie de la gravure française* (en cours d'impression).

Histoire et critique. — H. Beraldi. *Mes Estampes (1872-1884)*, Lille, 1884. — C. V. Lutzow, R. Graul, etc. *Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart*, Vienne, 1886-1903. — Bracquemond. *Rapport sur la classe 5 de l'Exposition de 1889*. — H. Beraldi. *Estampes et Livres (1872-1892)*, 1892. — G. Geffroy. *Rapport sur l'Exposition de 1900*. — Ch. Holme. *Modern Etching and Engraving...* (*Studio*), 1902. — H. Focillon. La Gravure et la Lithographie, *Musée d'Art, XIXe siècle*, 1906. — H. Singer. *Die moderne Graphik*, Leipzig, 1914. — Curt Glaser. *Die Graphik der Neuzeit...*, Berlin, 1922. — H. Hymans. *L'art et la vie en Belgique (1830-1905), la Gravure*, Bruxelles, 1922. — Loys Delteil. *Manuel de l'Amateur d'Estampes du XIXe et du XXe siècle*, 1926. — F. Courboin. *Histoire illustrée de la gravure en France*, t. III (en cours d'impression).

Périodiques et recueils (consacrés à la gravure ou publiant des gravures originales) : *Annales de la Calcographie générale*, 1806, sqq. — *L'Artiste*, 1831-1901. — *Le Lithographe*, 1838-1848. — *L'Iconographe*. 1840-1849. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, sqq. — *Le Bibliophile français*, 1868-1873. — *L'Eau-forte*, 1874-1880. — *Die graphischen Künste*. Vienne, 1879, sqq. — *Le Livre*. 1880-1891. — *L'Estampe*. 1881-1902. — *L'Estampe originale*, 1893-1895. — *Le Livre et l'Image*, 1893-1894. — *Archives de la Société française des collectionneurs d'Ex-Libris*, 1894. sqq. — *L'Épreuve*. 1895. sqq. — *L'Image*, 1896-1897. — *L'Estampe nouvelle*, 1896, sqq. — *L'Estampe et l'Affiche*, 1897-1899. — *La Lithographie*, 1897-1900. — *L'Œuvre et l'Image*, 1900-1902. — *The Print-Collector's Bulletin*. New York. — *La Gravure et la Lithographie françaises*, 1905-1914. — *La Gazette des Artistes graveurs français*, 1908-1914. — *The Print-Collector's quarterly*, Londres, 1911. — *Monatschrift für Lithographie*. — *L'Amateur d'Estampes*, 1922, sqq.

Sociétés de graveurs et amis de la gravure. — *Etching-Club*, Londres, 1844. — *Société des Aquafortistes*, 1863. — *Arundel Society*, Londres, 1867. — *Société française de Gravure*, 1868. — *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Vienne, 1879. — *Society of Painters-Etchers*, Londres, 1881. — *Société des Artistes graveurs au burin*, 1882. — *Société internationale chalcographique*, 1885. — *Société artistique des Aquafortistes français*, 1885. — *Verein für originale Radierung*. Berlin, 1886. — *Société des Artistes lithographes français*, 1886. — *Société des peintres graveurs français*, 1889. — *Société des Aquafortistes belges*, Bruxelles, 1889. — *Société normande de gravure*, 1892. — *Société populaire des Beaux-Arts*, 1894. — *Société des Amis de l'eau-forte*, 1896. — *Société « le Vieux Papier »*, 1903. — *Société pour l'Histoire de la gravare française*, 1911. — *Société artistique de la Gravure sur bois*, 1920.

2° PROCÉDÉS ET GENRES

Eau-forte et taille-douce. — Martial-Potémont. *Nouveau traité de la Gravure à l'eau-forte*, 1873. — R. de Saint-Arroman et Vte Lepic. *La Gravure à l'eau-forte*, 1876. — Aug. Delatre. *Eau-forte, pointe sèche et vernis mou*, 1887. — Whitman. *Nineteenth Century Mezzotinters*, Londres, 1903. — Evert van Muyden. *Tendances actuelles de l'eau-forte* (*Grav. et lith. fr.*), 1911 et 1914.

Lithographie. — G. Engelmann. *Rapport sur la Lithographie*, Mulhouse, 1815. — Senefelder. *L'art de la Lithographie* (trad. fr.), 1819. — Peignot. *Essai historique sur la Lithographie*, 1819. — H. Bouchot. *La Lithographie*, 1895. — A. Bouvenne. *Centenaire de la Lithographie. Cat. officiel*, 1895. — J. de Marthold. *Histoire de la Lithographie*, 1898. — J. Pennell. *Lithography. Lithographers*, Londres, 1898 et 1915. — Doernhoeffer. *Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart*, Vienne, 1903. — F. Courboin. *La Lithographie en France*, 1911.

Affiche. — E. Maindron. *Les Affiches illustrées*, 1886 et 1896. — *Les Maîtres de l'Affiche*, 1896-1900. — *Cat. de l'Expos. internat. d'affiches illustrées*, Saint-Pétersbourg, 1897. — Bauwens, Hayaski, Meyer-Graefe, Pennel. *Les Affiches étrangères illustrées*, 1897. — Sponsel. *Das moderne Plakat*, Dresde, 1897. — R. Braun. *Bibliographie et iconographie de l'affiche illustrée*, 1908. — *Das Plakat*, Berlin, 1910 et suiv.

Caricature. — Champfleury. *Histoire de la Caricature moderne*, 1865, 1871 et 1885. — *Exposition... des maîtres français de la Caricature*, 1886. — A. Dayot. *Les Maîtres de la Caricature française au XIXe siècle*, 1888. — A. Alexandre. *L'Art du rire et de la Caricature*, 1892. — A. Brisson. *Nos Humoristes*, 1900.

Bois. — G. Duplessis. *Les Graveurs sur bois contemporains*, 1857. — W. J. Linton. *The masters of wood engraving*, Newhaven, 1889. — P. G. Hamerton. *The art of the American wood engraver*, New York, 1892. — Bracquemond. *Trois Livres, Étude sur la gravure sur bois et la lithographie*, 1897. — P. Gusman. *La gravure sur bois et d'épargne sur métal, du XIVe au XXe siècle*, 1916.

Livre illustré. — J. Brivois. *Guide de l'Amateur. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIXe siècle*, 1883. — Champfleury. *Les Vignettes romantiques*, 1883. — G. Vicaire. *Manuel de l'Amateur de Livres du XIXe siècle*, 1894-1920. — F. Rodrigues. *Les Maîtres illustrateurs*, 1909.

3° BIOGRAPHIES ET CATALOGUES

Dictionnaires et Suites de monographies. — Hippert et Linning. *Le peintre-graveur hollandais et belge du XIXe siècle*, Bruxelles, 1874-1879. — Andresen. *Die deutschen Malerradierer des 19ten Jahrhunderts*, Leipzig, 1878. — A. Apell. *Handbuch für Kupferstichsammler, oder*

Lexikon der vorzuglichsten Kupferstecher des XIX. Jahrhunderts, Leipzig, 880. — H. Beraldi. *Les Graveurs du XIXe siècle*, 1885-1892. — G. Hédiard. Les Maîtres de la Lithographie, *L'Artiste*, 1891, sqq. — F. Wedmore. *Etching in England*, Londres, 1895. — Atherton Curtis. *Some masters of Lithography*, New York, 1897. — H. Beraldi. Les Graveurs du XXe siècle, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1905, sqq. — V. Pica. *Attraverso gli albi e le cartelle*, Bergame, 1904-1920. — Loys Delteil. *Le Peintre graveur illustré du XIXe et du XXe siècle*, 1906, sqq. — L. Rizzardi. *Peintres et aquafortistes wallons*, Bruxelles, 1906. — A. Micha. *Les graveurs liégeois*.

Monographies (par ordre alphabétique de noms d'artistes). — F. M. Burr. *Life and work of A. Anderson, the first American wood engraver*, New York, 1893. — Esswein. *Aubrey Beardsley*, Munich, 1907. — J. Adeline. *Hippolyte Bellangé et son œuvre*, 1880. — Coppier. *Les eaux-fortes de Besnard*, 1920. — L. Godefroy. *Albert Besnard*, 1926. — Dobson. *Bewick and his pupils*, Londres, 1884. — H. Harrisse. *L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe*, 1898. — Campbell Dodgson. *Etchings and dry-points by M. Bone*, 1909. — A. Bouvenne. *Bonington. Catalogue de son œuvre*, 1873. — L. Delteil. *H. de Braekeleer*, 1925. — Newbolt. *L'œuvre gravé de Brangwyn*, Londres, 1908. — Champfleury. *Chien-Caillou* (Bresdin), 1847. — R. de Montesquiou. *L'inextricable graveur Rodolphe Bresdin*, 1908 et 1913. — G. Geffroy. *L'œuvre gravé d'Aug. Brouet*, 1924. — G. Bourcard. *Félix Buhot*, 1899. — L. Alvin. *Notice sur Louis Calamatta*, Bruxelles, 1882. — Fr. Rinder. *D. Y. Cameron. An illustrated Catalogue of his etched work*, Glasgow, 1912. — L. Delteil. *Eug. Carrière*, 1913. — De La Combe. *Charlet*, 1856. — Fr. Wedmore. *Constable and Lucas, with a descriptive Cat.*, Londres, 1904. — L. Delteil. *Corot*, 1910. — A. Whitman. *Samuel Cousins*, Londres, 1904. — O. von Schleinitz. *Walter Crane*, Berlin, 1903. — L. Binyon. *Crome and Cotman*, Londres, 1897. — H. S. Theobald. *Crome. Etchings*, Londres, 1897. — Fr. Henriet. *C. Daubigny et son œuvre gravé*, 1875. — L. Delteil. *Daubigny*, 1921. — Hazard et Delteil. *Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de Daumier*, Orrouy, 1904. — A. Rümann. *Honoré Daumier. Sein Holzschnittwerk*, Munich, 1914. — R. Escholier. *Daumier, peintre et lithographe*, 1923. — L. Delteil. *Daumier* (4 vol. parus; 6 à paraître). — Ad. Moreau. *Decamps et son œuvre*, 1869. — L. Delteil. *Edg. Degas*, 1919. — Ad. Moreau. *E. Delacroix et son œuvre*, 1873. — L. Delteil. *Ingres et Delacroix*, 1908. — Cl. Janin. *Marcellin Desboutin*, 1922. — Blanchard Jerrold. *Life of Gust. Doré*, Londres, 1891. — L. Delteil. *James Ensor*, 1925. — L. Bénédite et L. Delteil. *L'œuvre lithographique de Fantin-Latour*, 1908. — Mme Fantin-Latour. *Catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour*, 1911. — M. Guérin. *J.-L. Forain lithographe*, 1910. — Le même. *J.-L. Forain aquafortiste*, 1912. — Ch. Yriarte. *Fortuny*, 1886. — André Michel. Le portrait du Père Hubin, par M. F. Gaillard, *Gaz. B.-A.*, 1885. — L. Gonse. F. Gaillard, *Gaz. B.-A.*, 1888. — J. Armelhaut (Mahérault) et Bocher. *L'œuvre de Gavarni*, 1873. — E. et J. de Goncourt. *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, 1876. — D. Laing. *Eaux-fortes de D. Wilkie et A. Geddes*, Édimbourg, 1875. — Ch. Clément. *Catalogue de l'œuvre de Géricault*, 1866. — L. Delteil. *Géricault*, 1924. — Th. Wright. *James Gilray, His works*, Londres, 1874. — L. Dimier. *Godard d'Alençon*, 1921, sqq. — V. von Loga. *Goya Lithographien und seltene Radierungen*, Berlin, 1905. — J. Hofmann. *Goya. Catalog seines graphischen Werkes*, Vienne, 1907. — L. Delteil. *Goya*, 1922. — H. Nazery Harrington. *The engraved work of sir Fr. Seymour Haden*, Londres, 1910. — M. C. Salaman. *The etchings of sir Fr. Seymour Haden*, Londres, 1923. — R. de Montesquiou. *Paul Helleu, peintre et graveur*, 1913. — G. Duplessis. *Notice sur la vie et les œuvres de Henriquel-Dupont*, 1892. — R. Bouyer. Ad. Hervier, *Gaz. B.-A.*, 1896. — L. Delteil. *Paul Huet*, 1911. — G. Hediard, *Eug. Isabey*, 1906. — Ph. Zilcken. *Essai de catalogue descriptif des eaux-fortes de J. Israëls*, La Haye, 1890. — J.-J. Guiffrey. *L'œuvre de Ch. Jacque*, 1866 et 1884. — A. Marie. *Alfred et Tony Johannot*, 1925. — L. Delteil. *Jongkind*, 1906. — J. Pennell. *The work of Charles Keene*, Londres, 1897. — Fr. H. Meissner. *Max Klinger Radierungen*, Munich, 1897. — A. Lotz-Brissonneau. *Eaux-fortes, bois et lithographies d'Émile Laboureur*, Nantes, 1909. — P.-A. Lemoisne. *Eug. Lami*, 1912. — Le même. *L'œuvre d'Eug. Lami*, 1914. — E. Ramiro. *Louis Legrand, peintre graveur*, 1896. — A. P. Malassis et A.-W. Thibaudeau. *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de M. Alphonse Legros*, 1877 (Suppl. par G. Soulier, 1904). — L. Delteil. *G. Leheutre*, 1921. — J. Mayr. *Wilhelm Leibl*, Berlin, 1908. — A. Lotz-Brissonneau. *L'œuvre gravé d'Auguste Lepère*, 1905. — G. Schiefler. *Das Graphische Werk von Max Liebermann*, Berlin, 1907. — M. Bruette. *A descriptive Catalogue of the etched work of D. S. Mac-Laughlan*, Chicago, 1925. — E. Moreau-Nélaton. *Manet, graveur et lithographe*, 1906. — L. Rosenthal. *Manet*, 1926. — H. von Tschudi. *A. Menzel*, 1906. — Ph. Burty. *L'œuvre de Ch. Meryon*, 1865. — A. Bouvenne. *Notes et souvenirs sur Ch. Meryon*, 1883. — L. Delteil. *Ch. Meryon*, 1907. — Le même. *J.-F. Millet*, 1906. — Champfleury. *Henry Monnier*, 1879. — F. R. Halsey. *Engraved works of R. Morghen*, Londres, 1885. — A. Marie. *Célestin Nanteuil*, 1910 et 1924. — Fr. Poncetton. *Essai de Catalogue des eaux-fortes de Bernard Naudin*, 1918. — H. Esswein. *Oberlaender*, Munich, 1907. — L. Delteil. *Pissarro*, 1923. — A. Alexandre. *J.-F. Raffaelli*, 1909. — A. Bry. *Raffet, sa vie et ses œuvres*, 1861 et 1874. — Giacomelli. *Raffet, son œuvre lithographique*, 1862. — Atherton Curtis. *Aug. Raffet*, New York, 1903. — J. Destrée. *L'œuvre lithographique d'Odilon Redon*,

Bruxelles, 1891. — A. Mellerio. *Odilon Redon*, 1913. — Escherich. *Ad. Ludw. Richter*, Stuttgart, 1908. — G. Toudouze. *Henri Rivière*, 1907. — O. Uzanne. *Albert Robida*, 1901. — L. Delteil. *Rodin*, 1910. — E. Ramiro. *Catalogue de l'œuvre gravé de Félicien Rops*, 1887 et 1895. — C. Lemonnier. *Félicien Rops*, 1908. — O. Mascha. *Félicien Rops und sein Werk*, Munich, 1910. — A. Fontainas. *Rops*, 1925. — L. Delteil. *Th. Rousseau*, 1906. — H. Rebell. *Sattler*, 1901. — Ch. Ricketts. *Shannon. A Catalogue of his lithographs*, Londres, vers 1905. — E. de Crauzat. *L'œuvre gravé et lithographié de Steinlen*, 1913. — L. Binyon. *W. Strang*, Glasgow, 1906. — Eug. de Mirecourt. *Le baron Taylor*, 1854. — Ch. Yriarte. *J.-J. Tissot*, 1886. — G. Coquiot. *Henri Toulouse-Lautrec*, 1913. — L. Delteil. *H. de Toulouse-Lautrec*, 1920. — Rawlinson. *The engraved work of S. M. W. Turner*, Londres, 1908. — Graul. *W. Unger*, 1898. — J. Meyer-Graefe. *Félix Vallotton*, vers 1905. — Atherton Curtis. *Catalogue of the etched work of Evert van Muyden*, New York, 1894. — Bruzard. *Catalogue de l'œuvre lith. de M. J. E. Horace Vernet*, 1826. — Fr. Wedmore. *Whistler's Etchings*, Londres, 1886 et 1899. — T. R. Way. *Catalogue of the lithographs of Whistler*, Londres, 1896 et 1905. — Howard. *Mansfield. A descriptive catalogue of the etchings and dry-points of Whistler*, Chicago, 1909. — G. Kennedy. *The etched work of Whistler illustrated...*, New York, 1910. — Ad. Willette. *Feu Pierrot* (autobiogr.), 1919. — A. Pit. *Catalogue descriptif des eaux-fortes orig. de Zilcken*, La Haye, 1891. — Schubert-Soldern. *Das radierte Werk des Anders Zorn*, Dresde, 1905. — L. Delteil. *Zorn*, 1909.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE XI

L'ARCHITECTURE EN FRANCE DE 1850 A NOS JOURS

par Louis Hautecoeur.

CHAPITRE XII

LA SCULPTURE EN FRANCE DE 1850 A NOS JOURS

par Paul Vitry.

CHAPITRE XIII

LA PEINTURE FRANÇAISE DE 1848 A NOS JOURS

par Louis Réau.

I. — LE RÉALISME

II. — L'IMPRESSIONNISME

III. — VERS UN NOUVEL ORDRE CLASSIQUE

IV. — LA PEINTURE CONTEMPORAINE

CHAPITRE XIV

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE EN ITALIE DE 1870 A NOS JOURS

par Gabriel Rouchès.

I — ARCHITECTURE

II. — LA SCULPTURE, 650.

CHAPITRE XV

LA PEINTURE EN ITALIE DE 1870 A NOS JOURS

par André Pératé.

CHAPITRE XVI

L'ART EN ALLEMAGNE ET EN AUTRICHE DE 1850 A NOS JOURS

par Louis Réau.

CHAPITRE XVII

L'ART DANS LES PAYS SCANDINAVES DE 1850 A NOS JOURS

par Louis Réau.

CHAPITRE XVIII

L'ART DANS LES PAYS SLAVES ET BALKANIQUES DE 1850 A NOS JOURS

par Louis Réau.

CHAPITRE XIX

L'ART EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL DE LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE A NOS JOURS

par Pierre Paris.

CHAPITRE XX

L'ART EN SUISSE AU XIXE SIÈCLE ET JUSQU'A NOS JOURS

par Conrad de Mandach.

CHAPITRE XXI

L'ESTAMPE DE 1850 A NOS JOURS

par Jean Laran.

LE BURIN ET L'EAU-FORTE DE REPRODUCTION

L'EAU-FORTE ET LA POINTE SÈCHE ORIGINALES

LA LITHOGRAPHIE

LE BOIS ET L'ILLUSTRATION

LES HUMORISTES

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

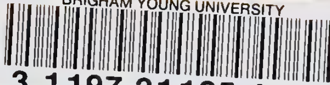
Pages.

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

92 257. — Paris, Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus.




BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 4192

